Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/rafaelwerksammtl03raph

RAFAEL-WERK

RAFAEL-WERK

SÄMMTLICHE TAFELBILDER UND FRESKEN

DES MEISTERS

IN NACHBILDUNGEN NACH KUPFERSTICHEN UND PHOTOGRAPHIEN

HERAUSGEGEBEN

VON

ADOLF GUTBIER
KÖNIGL. HOF-KUNSTHÄNDLER.

MIT ERLÄUTERNDEM TEXT

VON

WILHELM LÜBKE.

LICHTDRUCK VON MARTIN ROMMEL IN STUTTGART.

DRESDEN
VERLAG VON ADOLF GUTBIER

1875.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN.
KOPFLEISTEN GESETZLICH GESCHÜTZT.

W. DRUGULIN'S BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI, LEIPZIG.

RAFAEL-WERK

RAFAELS

LEBEN UND WERKE

VON

WILHELM LÜBKE.

1483

1520

VORWORT.

Bei Abfassung des Textes zum Rafael-Werk stellte ich mir die Aufgabe, in möglichst präciser Darstellung Alles zusammenzutragen, was zum Verständniss des Lebens und Entwicklungsganges des Meisters und zur Erklärung seiner Werke wünschenswerth war. Ich habe daher in eingehender und doch möglichst knapper Schilderung die Summe meiner eigenen Anschauungen und die Ergebnisse der von den verschiedensten Seiten geführten Untersuchungen zu einem klaren Bilde zu vereinigen gestrebt. Wie weit mir dies gelungen ist, werden die Kenner des Gegenstandes zu beurtheilen haben: jedenfalls wird das Werk erst mit solchen Erläuterungen im Stande sein, für das Studium des edelsten Meisters christlicher Malerei eine ausreichende Grundlage zu gewähren.

Noch ein Wort über die Gesichtspunkte, die bei der Entscheidung über die Aufnahme der einzelnen Bilder massgebend waren. Jedermann weiss, dass die Anzahl der von Rafael durchaus eigenhändig ausgeführten Tafelbilder eine beschränkte ist; dass manches unter seinen Werken nur als Atelierbild gelten kann, bei dessen

Herstellung das Mass in der Mitwirkung des Meisters ein ungemein verschiedenartiges war; dass es endlich eine Anzahl von Werken giebt, die herkömmlich seinen Namen tragen, ohne dass seiner Hand bei der Ausführung irgend ein Antheil zukäme. Alle diese Gemälde sind trotzdem in das Werk aufgenommen worden, soweit sich mir die Ueberzeugung von einer ihnen zu Grunde liegenden Rafaelischen Composition, mochte sie auch nur durch Schüler oder Gehülfen ausgeführt sein, festgestellt hatte. Selbst Arbeiten, bei denen der Rafaelische Ursprung mir zweifelhaft ist, wie bei dem hl. Sebastian zu Bergamo und vollends bei dem kleinen Christus im Grabe zu Berlin, habe ich nicht ausgeschlossen, da Rafaelischer Stil im Allgemeinen ihnen nicht abzusprechen ist. Ich wollte in solchen Fällen lieber zu weitherzig als zu engherzig sein; das Publikum sollte in möglichster Vollständigkeit Alles beisammen haben, was irgend auf den Vorzug Rafaelischen Ursprungs Anspruch machen konnte. In anderen Fällen, wo sich neuerdings Zweifel über die Echtheit von Bildern erhoben haben, wie bei der Fornarina des Pal. Barberini und der Donna Velata der Galerie Pitti, war es mir nicht möglich, durch eigene Untersuchung meine früheren Eindrücke nochmals zu prüfen; ich folgte daher den althergebrachten Anschauungen. Auch hier schien es richtiger, lieber mehr als weniger zu geben.

Endlich ist den Handzeichnungen, welche die Entstehungsgeschichte der Rafaelischen Werke verrathen, alle Sorgfalt zugewendet worden. Nicht bloss enthalten die Erklärungen zu den Bildern die erforderlichen Nachweisungen, sondern ein Register giebt auch Auskunft über die photographischen Reproduktionen, so dass jeder Kunstfreund leicht sich den Besitz der etwa wünschenswerthen Blätter zu verschaffen vermag. Dass der Text auch ohne die Beigabe des Bilderwerkes für Solche, welche etwa anderweit das Material zum Studium des Meisters sich zu verschaffen wussten, verwendbar ist, braucht kaum erwähnt zu werden.

So liegt denn durch die rastlosen Bemühungen des Herrn Verlegers, welcher zuerst den Gedanken eines solchen Gesammtwerkes über Rafael fasste und mit unablässigem Eifer zu verwirklichen trachtete, ein Werk vor, welches in einer bis jetzt nirgends erreichten Vollständigkeit sämmtliche Schöpfungen des grossen Meisters auf dem Gebiete der Malerei in handlicher Uebersicht der gebildeten Welt darbietet. Schwerlich lässt sich eine köstlichere Gabe innerhalb des weiten Bereiches der Kunstschöpfungen denken. Möge sie recht Vielen zur edelsten Erbauung gereichen!

W. LÜBKE.

INHALTS-VERZEICHNISS.

ERSTER THEIL.

RAFAELS LEBEN UND ENTWICKLUNGSGANG.

Seite

I. Kindheit und Lehrjahre 1
II. Florentiner Epoche 24
III. Rafael unter Julius II. 40
IV. Rafael unter Leo X. 59

ZWEITER THEIL.

DIE WERKE RAFAELS.

DIE TAFELBILDER.

I. Madonnen und heilige Familien 91
II. Bildnisse 116
III. Verschiedene Tafelbilder 127

DIE FRESKEN, MOSAIKEN UND TAPETEN.

I. Die Stanzen des Vatican 145
II. Die Loggien des Vatican 171
III. Die Farnesina in Rom 176
IV. Verschiedene Fresken und Mosaiken 181
V. Die Tapeten 188

Verzeichniss der besprochenen Werke 195
Verzeichniss von Studienblättern zu den besprochenen Werken 199

ERSTER THEIL

RAFAELS LEBEN

UND

ENTWICKLUNGSGANG

I.

KINDHEIT UND LEHRJAHRE.

Im weiten Bereich der Kunstgeschichte kennen wir wenige Meister, deren Entwicklungsgang ein so reiches Bild darböte, wie derjenige Rafaels. Manche Künstler giebt es, die fast beim ersten Auftreten gleichsam fertig dastehen; es sind namentlich die bahnbrechenden, gewaltsamen, dämonischen Naturen, die sich sofort im Gegensatz wissen mit dem Hergebrachten und in einer neuen Form von stark subjectivem Gepräge eine neue Richtung zur Herrschaft bringen. Solche vulcanische Geister stehen meistens im Anfang einer grossen Wendung, in der das künstlerische Leben starke Krisen durchmacht und zu neuen Gestaltungen durchdringt.

Zu diesen Naturen gehört Rafael nicht. Er ist weniger ein Bahnbrecher als ein Vollender, in welchem man die Summe der künstlerischen Bestrebungen einer ganzen Epoche zusammengefasst und zur höchsten Entfaltung gebracht sieht. Er ist ein glücklicher Erbe, der die Errungenschaften von Generationen antritt und sie durch eigenes fruchtbringendes Wirken vermehrt und zum Abschluss bringt. In der That lässt sich bei wenigen Künstlern so deutlich erkennen, «wie sich Verdienst und Glück verketten». Denn beides

geht bei ihm Hand in Hand, und nur deshalb wächst er zu solcher Vollkommenheit empor, nur deshalb entfaltet sich der fruchtgesegnete Baum seiner Kunst zu so stolzer allerquickender Herrlichkeit, weil er aus einem Boden emporsteigt, in welchem er naturgemäss wurzeln und mit den feinsten Fasern seines Wesens die quellenden und treibenden Säfte in sich aufnehmen konnte, welche zu seinem Gedeihen förderlich waren.

Rafaels Leben ist selbst wie ein Kunstwerk voll harmonischer Entfaltung. Hier giebt es keine Eruptionen, keine jähen Sprünge und Wechsel, keine schroffen Gegensätze. Wie ein Fluss, der von seinen unscheinbaren Quellen an stetig und unaufhaltsam weiter fliesst, auf seinem Laufe die benachbarten Bäche und Flüsse in sich aufnimmt, bis er immer breiter und tiefer als mächtiger Strom durch die Lande zieht und in seiner ruhigen Fluth das ganze vielbewegte Leben seines Gebietes und den unfassbaren Himmelsraum in sich schliesst, so muthet uns die Künstlerlaufbahn Rafaels an. In der gemüthvollen, aber beschränkten Gefühlsinnigkeit der umbrischen Waldthäler aufgewachsen, ist seine Kunst zuerst nichts als der lautere Reflex jener zarten religiösen Empfindung, deren holdseligster Ausdruck mit der Reinheit seiner Jünglingsseele seine frühesten Schöpfungen erfüllt. Nachdem er diesen Kreis in sich abgeschlossen hat, drängt es ihn, mit offenem Blick die bewegteren Strömungen eines reicheren Lebens aufzufassen und in der mächtigeren florentinischen Kunst die Mittel zur Darstellung eines reicheren Inhaltes zu gewinnen, die Natur tiefer in allen ihren Aeusserungen zu ergreifen und in energischeren Formen voll pulsirenden Lebens hinzustellen. Nachdem er so die ganze Fülle und Breite des menschlichen Daseins in sich aufgenommen hat, führt ihn zur rechten Zeit die Gunst des Himmels auf den grössten Schauplatz der damaligen Welt, stellt sie ihm durch das Vertrauen zweier kunstliebender Päpste die höchsten Aufgaben und spornt sie ihn durch den Wetteifer mit dem Titanengeiste Michelangelo's zur schrankenlosen Entfaltung seines reichen Genius an. In Rom streift er durch die Berührung mit der antiken Kunst die Fesseln des florentinischen Naturalismus ab und erhebt sich, zugleich

unter dem Einfluss seines grossen Nebenbuhlers, zu jener lauteren Grösse und Höhe des Stils, in welcher die christliche Empfindung sich mit der antiken Schönheit zu einer neuen Idealform vermählt, die bis auf den heutigen Tag mit vollem Recht als die vollkommenste Entfaltung christlicher Malerei gepriesen wird. Selbst den wundersamen Farbenzauber der venezianischen Malerei weiss er sich, hauptsächlich durch Vermittlung Sebastiano's del Piombo, anzueignen, so dass er in der That alle wesentlichen Elemente der Kunst seiner Zeit in sich aufnimmt und die Vollendung dessen darstellt, was in den einzelnen Schulen Italiens bis dahin angestrebt war. Denn von verschiedensten Richtungen aus sieht man im 15. Jahrhundert eine Reihe tüchtiger Meister sich mühsam die Wege zum steilen Gipfel bahnen, auf dessen sonniger Höhe die Kunst Rafaels wie ein durch die Jahrhunderte leuchtender Tempel thront. Und nicht das Geringste in diesem wunderbaren Lebensgange ist, dass der herrliche Meister niemals selbstbefriedigt auf einer gewonnenen Stufe stehen bleibt, sondern, unablässig nach Vervollkommnung ringend, stets nach neuen Ausdrucksmitteln greift und bis zum letzten Lebenshauch nicht nachlässt in der Entfaltung seiner gottverliehenen Gaben, im Ringen nach dem Höchsten.

Rafaels Familie stammt aus dem kleinen Städtchen Colbordolo, welches im Gebiet von Urbino auf einem der östlichen Ausläufer der Apenninen liegt und einen lieblichen Blick über die Rebengelände und Olivenhaine des wellenförmigen Hügellandes bis zu den flachen Küsten der Adria und der Ebene von Pesaro gewährt. Dort finden wir in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts den Stammvater Rafaels, Namens Sante, von welchem die Familie später den Namen de Sante oder Santi führte. Da man dies nach der Sitte der Zeit ins lateinische Sanctius übersetzte, so schöpfte man daraus wieder den irrthümlichen Namen Sanzio. Von diesem Sante ist uns nichts weiter bekannt, als dass er einen Sohn Piero hatte, der in einer Notariatsurkunde aus dem Jahre 1422 auftritt. Dieser hatte wieder zwei Söhne, Luca und Peruzzolo, von denen der erste 1436 bereits gestorben war, da als sein Erbe in demselben Jahre der überlebende Bruder aufgeführt

wird. Peruzzolo hatte sich 1418 mit Gentilina, der Tochter eines Antonio Urbinelli, vermählt, von welchem er eine Mitgift von fünfundzwanzig Dukaten erhielt. Allem Anscheine nach war er ein vermögender Mann, da ihm nicht blos ein Haus auf dem Schlossplatz, sondern auch mehrere Grundstücke gehörten. Aus seiner Ehe gingen zwei Töchter und ein Sohn hervor, welch Letzterem er den Namen seines Grossvaters Sante beilegte.

Das ruhige Glück der Familie wurde jedoch im Jahre 1446 durch kriegerische Ereignisse gestört. Sigismondo Malatesta von Rimini überfiel an der Spitze der päpstlichen Truppen das Gebiet des Grafen Federigo von Urbino und verheerte das Land mit Feuer und Schwert. Auch Colbordolo, dessen festes Castell den äussersten Widerstand leistete und sich nicht eher ergab, als bis die Hälfte der Mauern niedergeworfen war, wurde verwüstet, der Plünderung preisgegeben, verbrannt, und die Männer wurden zu Gefangenen gemacht. Diese furchtbare Katastrophe veranlasste Peruzzolo, um ähnlichen Schicksalen für die Zukunft auszuweichen, im Jahre 1450 mit seiner Familie seinen Geburtsort zu verlassen und nach dem grösseren und festeren Urbino überzusiedeln. Sein Sohn Sante hatte damals schon mit seiner Gattin Elisabetta einen Sohn Giovanni, der Rafaels Vater werden sollte. Dazu gesellte sich später noch ein zweiter Sohn, Bartolommeo, und zwei Töchter. Die Familie wohnte anfangs zur Miethe in einem Hause auf dem Marktplatze, welches noch steht und damals schon der Brüderschaft S. Maria della Misericordia gehörte. Der jährliche Miethzins betrug dreizehn Dukaten. Als Peruzzolo 1457 gestorben war, dem seine Frau Gentilina hochbetagt acht Jahre später nachfolgte, trat Sante an die Spitze der Familie und wusste durch umsichtige Thätigkeit im Handel mit Landesprodukten seine Vermögensverhältnisse ansehnlich zu heben, so dass er in dem Todesjahr seines Vaters in Gemeinschaft mit einem Neffen ein Grundstück um die damals beträchtliche Summe von 240 Dukaten zu erwerben vermochte. Bald darauf, im Jahr 1461, kaufte er noch mehrere andere Grundstücke und eine Wiese mit einem Bach, endlich zwei Jahre nachher um den Preis von 240 Dukaten zwei an

einander stossende Häuser in der Contrada del monte, welche noch erhalten sind und zu den stattlichsten jener Strasse gehören.

Wir erhalten das Bild einer Familie, deren Verhältnisse im Aufsteigen begriffen sind. Dem materiellen Wachsthum sollte nun auch die geistige Erhebung folgen. Giovanni Santi, der Vater Rafaels, war es, der aus den kleinbürgerlichen Verhältnissen und dem Geschäftsbetrieb des väterlichen Kramladens zu einer höheren Thätigkeit emporstrebte. Die damaligen Verhältnisse Urbino's mussten einem geistig angelegten jungen Mann reiche Anregung zu mannigfacher Ausbildung bieten. Das kleine jetzt so stille und einsame Landstädtchen war damals erfüllt von dem glänzenden Treiben eines der edelsten Fürstenhöfe der Renaissance. Auf einer steilen Kuppe der östlichen Ausläufer der Apenninen gelegen, noch jetzt voll malerischen Reizes mit seinen engen Gassen und alterthümlichen Häusern, mit seinen Kirchen und Klöstern, gewährt es einen herrlichen Ausblick über die Obst- und Olivengärten und die sanften mit Wald bedeckten Hügelrücken bis in die weite Ebene, welche das adriatische Meer mit seinem silbernen Saum umschliesst. Auf einer doppelten, durch kühne Substruktionen verbundenen Felskuppe erhebt sich noch jetzt wohlerhalten der herrliche Palast mit seinen Höfen und Säulenhallen, seinen reich geschmückten Sälen und Gemächern, welchen Federigo von Montefeltro, der seit 1474 den herzoglichen Titel trug, aufführen liess. Federigo war einer der edelsten Fürsten jener Zeit, ebenso hervorragend durch glänzende Kriegsthaten, wie durch seine Liebe zu den Wissenschaften und Künsten. Durch den berühmten humanistischen Gelehrten Vittorino da Feltre gebildet, war er erfüllt von Verehrung für das classische Alterthum, dessen Schriftsteller er in zahlreichen prächtig eingebundenen Folianten zu einer Bibliothek vereinigte, welche zu den erlesensten und reichsten jener Zeit gehörte. Die Leidenschaft der Renaissance für Bauten, Bücher und Bilder erfüllte auch ihn. Ausgezeichnete Gelehrte berief er an seinen Hof und machte diesen zum Mittelpunkt erleuchteter Geister. Mit der glühenden Hingebung, welche jener Zeit den Zauber unsterblicher Jugend verleiht, ging er Allen in der Liebe zu den

Wissenschaften voran. Sogar während der Mahlzeiten liess er sich aus Livius und andern alten Schriftstellern vorlesen, nachmittags pflegte er den Vorträgen der Gelehrten zu lauschen, abends wohnte er den gymnastischen Uebungen seiner jüngeren Hofleute bei und verschmähte nicht, ihnen selbst Anleitung zu geben. Zu seiner hohen Stellung als Heerführer und Staatsmann gesellte sich eine edle Leutseligkeit im Umgang mit seinen Unterthanen, so dass diese, wenn er durch die Strassen schritt, niederknieten und ihm zuriefen: «*Dio ti mantenga Signore!*» Nicht minder eifrig förderte er die Künste. Ausser seinem Palast zu Urbino, der noch jetzt als edles Muster einer Fürstenwohnung der Renaissance dasteht, errichtete er einen zweiten etwas kleineren, aber nicht minder anmuthigen zu Gubbio. Für die Ausschmückung dieser Bauten mit prächtigen Marmorkaminen, geschnitzten Decken, eingelegten Täfelungen, Bildwerken und Gemälden berief er Künstler aller Art, Bildhauer, Intarsiatoren und Maler. Oft besuchte er die Künstler bei ihrer Arbeit, um sie durch verständnissvolle Theilnahme aufzumuntern.

Unter dem Eindruck dieser glänzenden künstlerischen Unternehmungen wuchs Giovanni Santi heran. Als Kind hatte er noch die Schreckenscenen von Colbordolo erlebt, denn er erzählt selbst: «Das Schicksal liess meinen väterlichen Wohnsitz in Flammen aufgehen, wodurch alle unsere Habe zerstört wurde, so dass es zu weitläufig sein würde, um alle Widerwärtigkeiten zu schildern, welche mein Leben begleiteten». Er setzt dann hinzu, dass er nach manchen Versuchen, sich den nöthigen Lebensunterhalt zu verschaffen, den Entschluss gefasst habe, sich der wunderbaren Kunst der Malerei zu widmen («*alla mirabile arte de pictura*»), und wenn er auch dadurch seine häuslichen Sorgen nicht vermindert habe, so sei er doch stolz darauf, in dieser erlauchtesten Kunst genannt zu werden «*dela cui clarissima arte non me vergognio essere nominato.*» In der That lernen wir Giovanni durch eine Anzahl noch jetzt vorhandener Bilder in Urbino und in den benachbarten Gegenden, in der Brera zu Mailand und an andern Orten als einen achtbaren Meister dieser Kunst kennen. Er zeigt sich uns darin als einen Künstler, der nicht ohne Spuren alterthüm-

licher Befangenheit, aber zugleich mit treuer Innigkeit der Empfindung das kirchliche Andachtsbild in der herkömmlichen Anordnung behandelt. Er neigt sich dabei weniger dem gesteigerten Gefühlsausdruck der benachbarten umbrischen Schule, als vielmehr der kräftigen plastischen Formbezeichnung der Florentiner zu. Wer seine Lehrmeister gewesen, wissen wir nicht, aber es fehlte in Urbino nicht an einheimischen Künstlern, wenn auch darunter kein irgend hervorragender genannt werden kann. Wichtiger für einen damals heranwachsenden Maler waren die bedeutenden auswärtigen Meister, welche nach oder neben einander dort arbeiteten. So war im Jahr 1468 Paolo Uccelli dort thätig, und im folgenden Jahre hielt sich Pietro della Francesca dort auf und wohnte sogar bei Giovanni auf Kosten der Brüderschaft Corpus Domini, für welche Pietro ein Altarbild ausführen sollte. Von der Anwesenheit des fremden Meisters und von seinen Beziehungen zum Hofe zeugt noch jetzt das Doppelbildniss des Herzogs Federigo und seiner Gemahlin Battista Sforza, welches man in den Uffizien sieht. Beide Künstler nennt Giovanni in seiner Reimchronik; noch mehr aber hebt er darin den Melozzo da Forli hervor, mit dem ihn innige Freundschaft verbunden zu haben scheint. Ueber alle aber rühmt er Andrea Mantegna, welchem, wie er sich ausdrückt, des Himmels Gnade die Pforten der Malerei aufgethan habe (*«a cui el ciel aprì le porte nella pictura si excellente e degna, la qual fiorisce in questa illustre etade»*).

Alle diese von Giovanni hervorgehobenen Künstler sind besonders durch ihr strenges Formstudium und ihr tiefes Verständniss der Perspective ausgezeichnet. Es ist ganz im Geiste der Renaissance, dass vor allem diese wissenschaftliche Begründung der Kunst ihren Meistern am Herzen lag, und Giovanni's Gedicht bezeugt hinlänglich, welchen Werth auch er auf das Studium der Perspective «sammt Geometrie, Arithmetik und Architektur» legt. Ueberhaupt lernen wir ihn in dieser umfangreichen Reimchronik als einen Mann von nicht geringer literarischer und poetischer Bildung kennen, der für das wissenschaftliche und künstlerische Leben seiner Zeit offenen Sinn hat und aus der Enge kleinbürgerlicher Verhältnisse sich zur

Höhe der allgemeinen Bildung seiner Zeit empor zu arbeiten suchte. Und so erkennen wir auch aus seinen Bildern, dass er die Gesetze der Perspective und die Formen der classischen Architektur, welche die Grundlage der Renaissancekunst ausmachen, frei zu handhaben weiss. Weniger dagegen scheint ihn das Wirken des Justus von Gent berührt zu haben, welcher im Jahr 1474 dort die grosse Altartafel mit dem Abendmahl ausführte. Flandrische Auffassung und Technik standen ihm offenbar am fernsten, und das coloristische Element spielt in seinen etwas trüben Bildern eine untergeordnete Rolle.

Fragen wir nach den Familienverhältnissen Giovanni's, so erfahren wir, dass er sich mit Magia, der Tochter des Kaufmanns Battista Ciarla, ehelich verbunden hatte, die ihm, nicht, wie man zumeist angenommen hat, am 28. März, sondern, wie der Wortlaut der Grabinschrift des Meisters ergiebt, am 6. April 1483 einen Sohn schenkte, welcher in der Taufe den Namen Rafael erhielt. Ihm folgte noch ein zweiter Knabe, der aber bald nach der Geburt den Eltern entrissen wurde. Im zweiten Jahr nach der Geburt Rafaels starb der alte Sante, indem er seinen Sohn Giovanni zum Universalerben und Besitzer seiner Häuser und Grundstücke ernannte. Wir dürfen also annehmen, dass der kleine Rafael, von treuer Elternliebe gehütet, in einem wohlbestellten Bürgerhause aufwuchs, das durch Fleiss und Ordnung seinen Wohlstand mehrte, während zugleich der Vater durch seine künstlerischen und literarischen Arbeiten ohne Zweifel sich allgemeinen Ansehens erfreute. Bei dem durchaus noch handwerklichen Betriebe der damaligen Malerei dürfen wir uns nicht wundern, dass Giovanni auch geringe Arbeiten, wie Vergolden von Candelabern und Engeln übernahm: finden wir Aehnliches doch z. B. bei dem zugleich durch angesehene Lebensstellung ausgezeichneten Lucas Cranach. Dagegen fehlte es auch nicht an zahlreichen Aufträgen zu Fresken und Altarbildern, die Giovanni mit Hülfe eines Dieners und Gesellen ausführte. Eine grössere Werkstatt scheint er nicht gehalten zu haben. Dass er in der Stadt ein Mann von Bedeutung war und auch bei Hofe so angesehen wurde, erkennen wir aus einem Briefe der Herzogin Elisabeth an ihre Schwägerin Isabella Gonzaga, in welchem sie von dem Ableben Giovanni's

Meldung macht. Von seinen Beziehungen zum Hofe giebt seine schon erwähnte nicht ohne Gewandtheit in Terzinen abgefasste Reimchronik eine klare Anschauung, da sie mit einer Widmungsschrift an den Herzog Guidobaldo, den Nachfolger Federigo's, beginnt und sodann in dreiundzwanzig Büchern die Lebensbeschreibung des verstorbenen Herzogs enthält. Guidobaldo, beim Tode seines Vaters 1480 noch unmündig, erwarb sich schon in früher Jugend durch tapfere Kriegsthaten Ruhm, so dass er im Jahr 1486, erst vierzehnjährig, heimkehrend, die Regierung übernahm und wegen seines Verstandes, seiner Leutseligkeit und anmuthigen Erscheinung allgemein bewundert wurde. Glänzende Festlichkeiten wurden sodann gefeiert, als der Herzog die geistreiche und edle Elisabetta Gonzaga von Mantua als Gemahlin heimführte. Möglich, dass Giovanni bei den Festdecorationen zur Einholung des fürstlichen Paares betheiligt war.

Aber nicht lange blieb das Glück seines Familienlebens ungetrübt, denn am 7. Oktober 1491 starb Magia, und wenige Wochen darauf folgte ihr das Töchterchen, welchem sie kurz vorher das Leben gegeben hatte. Giovanni, der mit dem neunjährigen Rafael allein zurück geblieben war, sah sich genöthigt, des Knaben und der Haushaltung wegen sich nach einer zweiten Frau umzuthun, und heirathete, kaum acht Monate nach dem Tode Magia's, Bernardina, die Tochter des Goldschmiedes Pietro di Parte, die ihm eine Mitgift von zweihundert Gulden zubrachte. Aber auch diese zweite Ehe sollte nicht von langer Dauer sein, denn am ersten August 1494 starb Giovanni noch in kräftigen Jahren und wurde in der Franciskanerkirche, die er mit so manchen Kunstwerken geschmückt hatte, beigesetzt. In seinem Testament hatte er seinen Bruder, den Priester Bartolommeo, zum Vormund und seinen Schwiegervater zum Pfleger des Kindes, dessen Geburt kurz nach seinem Tode eintrat, ernannt. Ferner bestimmte er, dass Bernardina, so lange sie Wittwe bleibe, mit seinen Geschwistern in seinem Hause wohnen solle. Diese Anordnung sollte sich bald für den Hausfrieden verhängnissvoll erweisen, denn Don Bartolommeo, der sich als eigennütziger Charakter bewies, gerieth in vielfache Streitigkeiten mit der ebenfalls unverträglichen Bernardina,

die so weit führten, dass beide Partheien wiederholt vor Gericht ihre Zänkereien zum Austrag brachten, wobei der junge Rafael mehrfach selbst erscheinen musste. So geschah es in den Jahren 1495, 1497 und 1499, in denen jedesmal Don Bartolommeo verurtheilt wird, den Unterhalt für Bernardina und ihre Tochter Elisabeth zu zahlen. Nach alledem scheint es also, dass sein Geiz hauptsächlich den Anlass zu diesen Streitigkeiten bot. Für uns sind diese Documente deshalb von grosser Bedeutung, weil sie die Anwesenheit Rafaels in Urbino bezeugen. Man hat nämlich früher angenommen, dieser sei sogleich nach dem Tode seines Vaters nach Perugia in die Lehre zu Pietro Perugino gebracht worden. Wir sehen jetzt, dass dem nicht so war, dass Rafael vielmehr bis gegen das Jahr 1500 in Urbino anwesend blieb und erst in einem Documente vom 13. Mai jenes Jahres ausdrücklich als abwesend bezeichnet wird. Er hätte auch damals Perugino in Perugia schwerlich antreffen können, da derselbe sich in Florenz niedergelassen hatte und erst seit 1500 dauernd in der Hauptstadt Umbriens verweilte.

Mit Recht ist nun die Frage zu erheben, wie wir uns die ersten künstlerischen Studien Rafaels zu denken haben, und unter wessen Leitung er dieselben gemacht hat. Aber gerade über diesen Punkt breitet sich ein undurchdringliches Dunkel. Wir können uns denken, dass der sorgsame Vater alles aufgeboten hat, um seinem einzigen Sohne eine tüchtige Schulbildung zu verschaffen. Spricht er sich doch selbst, nach dem Vorgange L. B. Alberti's, in seiner Reimchronik über den hohen Werth aus, welcher der Dichtkunst und Geschichtsschreibung, also überhaupt den literarischen Leistungen zukomme; hat er doch selbst, sichtlich nicht ohne mühevolles Ringen, nach dem Ruhm solcher Thätigkeit gestrebt. Ohne Zweifel dürfen wir auch voraussetzen, dass in dem zarten Knaben Rafael sich schon früh ein hervorragendes künstlerisches Talent angekündigt hat. Es ist nicht zu kühn, anzunehmen, dass der Knabe spielend in der väterlichen Werkstatt die Elemente der Kunstübung sich angeeignet habe und vom Vater darin unterwiesen worden sei. Aber Spuren dieser frühesten Versuche ermitteln zu wollen, wie es wohl geschehen ist,

beruht auf phantastischer Willkür. Ebensowenig vermögen wir zu sagen, bei welchem unter den in Urbino lebenden Künstlern der elfjährige Rafael nach dem Tode seines Vaters seine weitere Ausbildung erhalten hat. Am ersten darf man an Timoteo Viti denken, von dem wir wissen, dass er fünf Jahre bei Francia in Bologna die Malerei erlernt hatte und am 4. April 1495 denselben verliess, um sich in seiner Vaterstadt Urbino anzusiedeln. Da dies ziemlich genau der Zeitpunkt gewesen sein mag, da man für den damals zwölfjährigen Rafael sich nach einem Lehrmeister umsah, so ist nichts wahrscheinlicher, als dass die Wahl auf Timoteo fiel. Damit würde denn auch erklärt, wie es kam, dass Rafael selbst in seinen frühesten Werken sich ziemlich weit von der Richtung seines Vaters entfernt und vielmehr jene schwärmerische Innigkeit religiöser Empfindung, gepaart mit einem tiefharmonischen Colorit, ausspricht, welche in verwandter Weise bei Francia wie bei Perugino waltet. So hohe Wahrscheinlichkeit diese Annahme haben mag, so ist und bleibt doch die ganze erste Jugendzeit Rafaels für uns in Dunkel gehüllt. Nur das Eine dürfen wir vermuthen, dass die unerfreulichen Verhältnisse im Elternhause sein zartes Gemüth schmerzlich genug berührt haben mögen. Ob die Stiefmutter unfreundlich gegen ihn gesinnt war, können wir zwar nicht mit Bestimmtheit angeben, sicher aber ist, dass ein Charakter, wie der seines priesterlichen Oheims, ihm wenig sympathisch sein konnte. Dagegen scheint er sich schon früh mit herzlicher Liebe an seinen Oheim mütterlicher Seite, Simone di Battista Ciarla, angeschlossen zu haben, mit dem er während seines ganzen Lebens innig verbunden blieb. Von dieser Zuneigung zeugt der Umstand, dass er alle seine Briefe an ihn mit der Anrede: «Theurer, gleich einem Vater zu Verehrender», anfängt.

Mit Sicherheit vermögen wir Rafael erst im Jahre 1500 in Perugia nachzuweisen. Zu keiner günstigeren Zeit hätte er in die Werkstatt Perugino's eintreten können. Dieser stand auf der Höhe seiner künstlerischen Leistungsfähigkeit und hatte gerade den Auftrag übernommen, den Saal des Cambio mit Fresken zu schmücken. Ausserdem erhielt er andere ansehnliche Aufträge zu Tafelbildern. Für

alle diese Arbeiten bedurfte der Meister nach der Sitte der Zeit eine Anzahl geschickter Gehülfen. Künstler, wie Eusebio di S. Giorgio, Giovanni lo Spagna, waren damals in Perugino's Werkstatt beschäftigt; auch den beträchtlich ältern Pinturicchio, der sich der Weise des umbrischen Meisters angeschlossen hatte, lernte Rafael kennen. Mit welcher Summe von künstlerischer Ausbildung der junge Urbinate bei Perugino eintrat, vermögen wir nicht zu sagen, aber die Vermuthung ist erlaubt, dass er durch seinen älteren Landsmann Timoteo Viti eine künstlerische Richtung erhalten hatte, welche der umbrischen verwandt war. In den stillen Bergthälern der oberen Tibergegenden hatte sich seit längerer Zeit ein tief schwärmerischer religiöser Sinn entwickelt, welcher in dem heiligen Franciskus von Assisi seinen reinsten Ausdruck fand und nun auch zu einer eigenthümlichen Ausbildung der Malerei führte. Während in Florenz das mächtig erregte Leben einer grossen, von den Weltbewegungen stark ergriffenen Stadt auch in der Kunst die Richtung auf energisches Erfassen der Wirklichkeit herbeiführte, trieb in diesen abgelegenen Gebieten die mehr ins Innere gekehrte Gemüthsstimmung zu einer seelischen Vertiefung, die im Ausdruck süsser Schwärmerei gipfelte. Perugino hatte in seinen Schöpfungen das religiöse Ideal seiner Landesgenossen aufs Schönste verwirklicht, zugleich aber damit durch längeren Aufenthalt in Florenz und eingehende Studien bei Verocchio das tiefere Verständniss der Natur zu verbinden gewusst, welches der florentinischen Kunst eigen war. Schon in seinen Fresken der Sixtinischen Kapelle hatte er erfolgreich mit Meistern wie Ghirlandajo und Signorelli gewetteifert; in seinen Tafelbildern aber, wie der Grablegung, der Himmelfahrt und Krönung Mariä und manchen andern, wusste er edlen Rhythmus der Composition, charaktervolle Durchbildung der Gestalten, Innigkeit der Empfindung mit einem leuchtenden, tief verschmolzenen Colorit zu verbinden. Noch war die Zeit nicht eingetreten, in der sein Stil der Verflachung und Veräusserlichung anheimfiel; noch bot er einem Jünglinge wie Rafael, der mit der ganzen Innigkeit einer auf religiöser Grundlage erwachsenen jugendlichen Begeisterung ins Leben trat, alles das, woran sich seine Seele zum höchsten Aufschwung entfalten konnte.

Der Uebergang Rafaels aus dem stillen Urbino nach Perugia fiel in eine Zeit, in welcher die umbrische Hauptstadt gleich so mancher andern ihrer italienischen Schwestern von leidenschaftlichen Partheikämpfen erschüttert war. Nicht lange vorher (1489) war der Streit zwischen den beiden mächtigen Familien der Baglioni und der Oddi aufs Neue entbrannt und hatte zur Vertreibung der letzteren geführt. Vergeblich suchten sie zu nächtlicher Zeit durch Ueberfall sich der Stadt wieder zu bemächtigen; sie scheiterten an der Wachsamkeit der Besatzung, und nachdem hundert und dreissig von ihnen niedergemacht und am Palazzo del Podestà aufgeknüpft worden waren, schien die Ruhe in der Stadt wieder hergestellt. Aber bald darauf brachen heftige Partheiungen im Schoss der herrschenden Familie aus. Gerade als Rafael eben angekommen war, am 28. Juni 1500, hielt Astorre Baglioni unter den glänzendsten Festlichkeiten Hochzeit. Bei dieser Gelegenheit brach die Verschwörung gegen die herrschende Parthei aus; Astorre fiel unter den Dolchen der Meuchelmörder und mit ihm die Tapfersten seines Hauses, vor allem sein muthiger Vetter Simonetto und der schöne Grifone, dessen ehrwürdige Mutter Atalanta später bei Rafael als Denkmal ihres Mutterschmerzes die Grablegung bestellte. Gewiss gingen diese gewaltsamen Katastrophen nicht spurlos an dem Gemüthe des jungen Künstlers vorüber, dem hier zum erstenmal die Erschütterungen leidenschaftlicher Seelenkämpfe vor Augen traten.

Dass der siebzehnjährige Rafael hinreichend entwickelt war, um Perugino bei dessen Arbeiten hülfreiche Hand zu bieten, kann nicht bezweifelt werden; gewiss hat er namentlich bei den Fresken des Cambio und wohl auch bei manchem Altarbild mitgewirkt. Allein es ist vergeblich, bestimmte Theile ihm zuschreiben zu wollen, da wir an keinem beglaubigten Werk seine damalige Leistungsfähigkeit zu ermessen vermögen. So hat man in einer Anzahl von Zeichnungen aus einem angeblich Rafaelischen Skizzenbuche, welches die Academie zu Venedig besitzt, Zeugnisse von seiner frühesten Thätigkeit erkennen wollen. Eine Reihe dieser Blätter enthält kräftig mit der Feder gezeichnete Copien nach Idealportraits antiker berühmter

Männer, wie Anaxagoras, Homer, Plato, Aristoteles, Cicero, Virgil, Seneca, welche ehemals die Bibliothek der Herzöge von Urbino schmückten und theilweise zu Rom im Palazzo Barberini, theils zu Paris im Louvre sich befinden. Allein die etwas handwerksmässige Routine dieser Zeichnungen, die man sogar in Rafaels früheste Zeit setzen möchte, hat nichts mit der fein empfundenen, zarten und fast noch schüchternen Strichführung seiner Jugendarbeiten zu schaffen. Ueberhaupt hält es schwer, aus der grossen Menge von Zeichnungen in den verschiedenen Sammlungen, welche übereinstimmend den Perugino'schen Schulcharakter tragen, das mit Sicherheit dem Rafael Zugehörige auszuscheiden. In keiner Schule vielleicht ist die Gemeinsamkeit und Gleichartigkeit conventioneller Typen, Kopfbildungen, Geberden, Stellungen, Faltenmotive so gross gewesen, wie in der umbrischen. Auch Rafael schloss sich mit der schönen Schwärmerei eines begeisterungsvoll zu seinem Lehrer aufblickenden Schülers völlig der Ausdrucksweise Perugino's an. Hauptsächlich machte er wie die übrigen Schüler seine Studien nach Entwürfen oder Gemälden des Meisters. Die Sammlung der Universität in Oxford besitzt mehrere Handzeichnungen Rafaels, welche dieses Verhältniss deutlich bezeugen. So copirte er aus Perugino's Auferstehung Christi, die in der Galerie des Vatican bewahrt wird, die Gruppe der theils schlafenden, theils die Flucht ergreifenden Wächter [P. 479. 534]; ebenso entnahm er dem Altarbild seines Meisters, welches aus der Certosa von Pavia in die Nationalgalerie nach London gelangt ist, die Mittelgruppe der Anbetung des Christkindes und verwandelte dieselbe in eine Anbetung der Hirten. [Zeichnung in Oxford, P. 455]. Schon in diesen Arbeiten sieht man den jungen Künstler an Reinheit der Empfindung und Adel des Formgefühls über seinen Meister merklich hervorragen.

Was sonst in den Sammlungen als Jugendarbeiten Rafaels gezeigt wird, ist mit grosser Vorsicht zu betrachten. Bei der nahen Verwandtschaft der gesammten Schule wird Vieles für Rafaelisch ausgegeben, was diesen hohen Namen mit Unrecht trägt. Da der herrliche Jüngling seine sämmtlichen Mitschüler und seinen

Meister selbst an Genialität der Begabung, an Feinheit des Gefühls, an Adel der Formauffassung hoch überragt, so sind nur die vorzüglichsten unter diesen Werken ihm zuzuschreiben. Wo ein besonders zartes Formgefühl, wo eine jugendliche Wärme und schwungvolle Schönheit die Gestalten vor allen gleichartigen der Schule wie mit einem Hauch seelenvoller Poesie erfüllt, da dürfen wir seine Hand vermuthen.

Mit besonderer Liebe wurde gerade von den Umbriern das Thema von der jungfräulichen Gottesmutter behandelt. Namentlich Rafaels frühe Madonnen folgen zwar im Gepräge des jugendlichen Kopfes mit dem Ausdruck mädchenhafter Schüchternheit, mit den frommen Taubenaugen, der sanften Neigung des Hauptes, sowie im ganzen Zuge der Linien und des Faltenwurfs dem Typus Perugino's, aber sie heben ihn auf eine besonders hohe Stufe von Reinheit und Schönheit. Zu den lieblichsten Bildern dieser Art, die in der Regel in kleinem Maasstab als Halbfiguren zu Altärchen für die Hausandacht geschaffen wurden, gehört die kleine sitzende *Madonna aus der Sammlung Solly* im Museum zu Berlin (I, Taf. 1). In stillem Mutterglück hat sie das Kind auf dem Schosse, während sie andächtig in ein Gebetbuch vertieft ist, welches sie in der Rechten hält. Ist hier noch eine gewisse Befangenheit zu spüren, namentlich in dem etwas gekniffenen Mund und der nicht frei entwickelten Nase der Madonna, so dass man dieses Werk, das überhaupt mehr an Francia und Timoteo Viti, als an Perugino erinnert, wohl noch in die urbinatische Jugendepoche Rafaels setzen darf, so löst sich die Darstellung zu freierer Anmuth in der *Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franciskus* in derselben Sammlung (I, Taf. 2). Hier tritt deutlich der Einfluss Perugino's hervor, so dass man dies liebenswürdige Bild der ersten Zeit des Aufenthaltes in Perugia zuschreiben darf. Eine Skizze zu demselben in der Albertina rührt sogar offenbar von seines Meisters eigener Hand, die Studie zum Kopfe des Hieronymus in Lille [P. 388] dagegen verräth das feine, liebevolle Naturgefühl des jungen Künstlers. Ein drittes noch lieblicheres Bild, die kürzlich in den Besitz der Kaiserin von Russland übergegangene, jetzt in der Eremitage zu Petersburg befindliche Madonna

aus dem Hause *Connestabile* zu Perugia (I, Taf. 3) hat die damals für solche Werke beliebte Rundform. Auch hier hält die Mutter, die in heiterer Frühlingslandschaft steht, ein Gebetbuch, in welchem das Christuskind eifrig blättert. Von ähnlicher Art ist das kleine Bild bei der *Gräfin Alfani* zu Perugia, welches die Madonna zeigt, wie sie das auf ihrem Schosse stehende Christuskind mit beiden Händen liebevoll umfängt. Dieses auf einer öfter wiederholten Composition Perugino's beruhende Bildchen ist die einzige Rafaelische Madonna, welche wir wegen Mangels einer Vorlage in unsere Sammlung nicht aufzunehmen vermochten.

Unermüdlich scheint der junge Meister in Variationen desselben Themas, immer schöner und freier entfaltet er dabei sein hohes Gefühl für edlen Aufbau der Gruppe und harmonische Linienführung, wobei ihn ein frischer Blick, ein offener Sinn für Natur und Wirklichkeit begleitet. Manchmal verwendet er auch das damals beliebte Motiv, dass die Mutter in lieblichem Spiel die rechte Hand des Kindes führt, um ihm die Bewegung des Segnens zu lehren. So enthält das Städel'sche Institut zu Frankfurt [P. 277] eine schöne Federzeichnung dieser Art, angeblich von Rafael, die indess vielleicht richtiger dem Perugino zuzuschreiben ist. Zu diesen frühesten Werken Rafaels pflegt man auch das anmuthige Bildchen in der Sakristei von S. Pietro zu Perugia zu zählen, welches *Christus und Johannes als Kinder* darstellt und allerdings von zartester Reinheit und edler Anmuth ist. Allein da es offenbar eine Wiederholung derselben Gruppe aus einem Werke Perugino's ist, welches ohne Zweifel seiner späteren Zeit angehört, so ist hier nicht an Rafael zu denken. Auch das Bildchen im Museum zu Berlin, welches den todten *Christus im Grabe* sitzend, daneben zwei heilige Bischöfe darstellt, kann nicht auf Rafael zurückgeführt werden. Doch haben wir ihm (I, Taf. 76) einen Platz nicht versagen wollen, weil es der damaligen Richtung des jungen Meisters immerhin nahe steht. Namentlich gilt dies von der edlen Gestalt des Erlösers. Allen diesen frühesten Werken Rafaels ist das schöne warme und harmonische Colorit und die sorgfältige technische Durchbildung eigen, durch welche sich auch die Arbeiten Perugino's auszeichnen. Keiner aus der ganzen umbrischen

Schule, mit alleiniger Ausnahme Spagna's, ist darin dem Meister so nahe gekommen. Worin er aber alle übertrifft, das ist die unvergleichliche Schönheit der Empfindung, die zarte seelenvolle Anmuth, durch welche er die bekannten Typen der Schule zu höherem Leben verklärt.

Schon damals muss sich Rafael durch die ihm eigene bezaubernde Liebenswürdigkeit, wie durch die sich noch innerhalb der Schultraditionen äussernde hohe Genialität über alle seine Mitschüler erhoben haben. Dies erkennen wir auch daraus, dass sein Name bereits in so jungen Jahren über Perugia hinaus bekannt wurde und ihm die ersten öffentlichen Aufträge verschaffte, von denen wir wissen. Durch die Gunst der Familie Vitelli in Città di Castello erhielt er die Aufforderung, eine grosse Altartafel mit der Krönung des heiligen *Nicolaus von Tolentino* für die Kirche S. Agostino daselbst auszuführen. Das Bild, welches bis zum Jahre 1789 an seinem Platze blieb, dann aber spurlos verschwand, ist uns jetzt nur noch durch die in Lille und Oxford vorhandenen Skizzen bekannt (I, Taf. 66). Diese geben nach der schon früh von Rafael festgehaltenen Sitte die einzelnen Figuren in Actzeichnungen nach der Natur. Demnach sah man im untern Theil den heiligen Nicolaus, auf der Skizze nur erst flüchtig angedeutet, wie er auf den zu Boden geworfenen bösen Feind mit Füssen tritt. Neben ihm links ist ein Engel angedeutet, der mit einer echt perugineskeu Bewegung emporblickt. Sein Gegenüber fehlt noch auf dem Entwurf. In der Höhe erscheint, erst im Modell angelegt, die Halbfigur Christi, in beiden Händen eine Krone haltend und auf den Heiligen niederblickend. Etwas unterhalb zu beiden Seiten sieht man die Halbfiguren der Madonna und des heiligen Augustinus, ebenfalls mit Kronen in den Händen. In der Anordnung und dem mehrfach wiederholten Motiv mit den Kronen, sowie in der Haltung der Gestalten verräth sich noch ein ziemlich befangenes Anlehnen an Perugino; nur in der keck bewegten Gruppe des heiligen Nicolaus mit dem bösen Feinde durchbricht Rafaels Genius die Schranken.

Es blieb nicht bei diesem einen Auftrage. Für S. Domenico

in derselben Stadt malte Rafael einen *Gekreuzigten*, jetzt bei Lord Ward in London (I, Taf. 67), endlich für S. Trinità eine Prozessionsfahne mit der Darstellung der *Dreieinigkeit* nebst den Heiligen Rochus und Sebastian, während auf der Rückseite die *Erschaffung der Eva* dargestellt ist (I, Taf. 65). Das jetzt dort im Privatbesitz befindliche Werk bewegt sich noch ganz in den Geleisen der herkömmlichen perugineskeu Auffassung. Bald darauf erhielt Rafael, wahrscheinlich bei einem Aufenthalt in der Heimath, die Bestellung, ein kleines Andachtsbild zu malen, welches den *Am Oelberg betenden Erlöser* sammt den schlafenden Jüngern darstellt (I, Taf. 73). In allen diesen Werken sieht man Rafael in den Compositionen und den Typen noch durchaus in den Spuren Perugino's, dessen Entwürfe er sogar benutzt; aber man erkennt bald sein selbständiges, immer mehr gereiftes Naturgefühl. Dies gilt namentlich auch von der herrlichen Altartafel der *Krönung Mariä* (I, Taf. 68), welche er im Jahre 1503 im Auftrage der Maddalena degli Oddi für S. Francesco in Perugia malte. Das jetzt in der Galerie des Vatican befindliche Bild lehnt sich im Aufbau und den einzelnen Typen durchaus noch an Perugino an, aber zu welcher Schönheit weiss Rafael durch tiefere, mannigfaltigere Naturstudien, die man in Lille und Oxford sieht, die aus der Schule empfangenen Motive durchzubilden! Noch deutlicher vielleicht erkennt man dies bei den Predellenbildern, welche die *Verkündigung*, die *Anbetung der Könige* und die *Darstellung im Tempel* (I, Taf. 69) mit überraschender Lebendigkeit und mit voller Beherrschung der Perspective und der architektonischen Formenwelt vorführen.

Auch das kleine *Brustbild des hl. Sebastian* in der Galerie zu Bergamo, ein Werk von zarter Vollendung und seelenhaftem Ausdruck, besonders durch eine fein ausgeführte Landschaft anziehend, zeigt den jungen Meister noch in den Traditionen der umbrischen Schule, die er indess auch hier zu vergeistigen weiss. Bezeichnend für die Richtung der Schule ist, dass der Heilige, an welchem sonst die damalige italienische Kunst, namentlich die venezianische, ihr Studium des Nackten darzulegen bestrebt war, mit dem Diakonengewand bekleidet vorgeführt wird (I, Taf. 72).

Wie sehr Rafael schon damals auch unter seinen Schulgenossen wegen seiner Erfindungsgabe geschätzt wurde, möchte man gern daraus erkennen, dass der weit ältere Pinturicchio, welcher um 1502 die *Libreria im Dom zu Siena* mit Fresken zu schmücken hatte, Rafael um seine Mitwirkung angegangen haben soll. Vasari erzählt sogar, Rafael habe dem Freunde sämmtliche Zeichnungen und Cartons dafür gearbeitet; doch haben wir dies zu beschränken, da höchstens nur einige Bilder auf Entwürfen Rafaels beruhen. So die Ernennung des Aeneas Sylvius zum Legaten, jetzt im Schloss zu Chatsworth, seine Abreise zum Basler Concil in den Uffizien [P. 135] und die Vermählung Kaiser Friedrichs in der Casa Baldeschi zu Perugia [P. 157]. Auch Figurenstudien zu diesen Compositionen sieht man in Florenz, Venedig [P. 6. 7] und Oxford [P. 530. 531]. Indess ist nicht zu leugnen, dass diese ganze sienesische Episode in der Luft schwebt, da selbst die besten dieser Zeichnungen das Niveau des von Pinturicchio Geleisteten keineswegs überragen. Auch die in der Academie zu Venedig vorhandene Skizze [P. 10] nach der antiken Marmorgruppe der *Grazien*, welche man schon damals in Siena besass, ist zu gering für Rafael, während das bei Lord Ward in London befindliche Bildchen desselben Gegenstandes von angesehenen Kennern ihm zugesprochen wird. Jedenfalls steht es in der Anmuth der Gestalten und der Feinheit des Empfindens ihm so nahe, dass wir es aus dem Kreise seiner Werke nicht auszuschliessen wagen (I, Taf. 79). Noch ein anderes kleines Werk, jetzt in der Nationalgalerie zu London, gehört in dieselbe Zeit. Es schildert einen in anmuthiger Landschaft unter einem Lorbeerbaum schlummernden jugendlichen Ritter und wird in der Regel als „*Traum des Ritters*“ bezeichnet, ist aber wohl nichts anderes, als die im romantischen Geist der Frührenaissance aufgefasste Schilderung von Herkules am Scheidewege (I, Taf. 70). Denn zu seiner Rechten zeigt sich eine weibliche Gestalt in reichen Gewändern, welche ein Buch und ein Schwert darreicht, während zur Linken ein reich geschmücktes schönes Weib ihm Blumen als Symbol der Lebensfreuden hinhält. Dies Bildchen, zu welchem sich der mit der Feder gezeichnete Entwurf

ebenfalls in London befindet, ist von höchstem Reiz, von zartester Ausführung: der Schlafende leicht hingegossen, die beiden Frauen in schönem Gegensatz charakterisirt, die eine ernst und würdevoll, die andere heiter und graziös, und doch beide so liebevoll und poetisch. Wohl herrscht noch der Charakter Perugino's, aber zu eigenthümlichem Adel vergeistigt. Die Ausführung ist von zartester Vollendung, die Landschaft voll Lieblichkeit, das Colorit warm und kräftiger, als bei manchem andern dieser frühen Werke, was freilich mit der vorzüglichen Erhaltung dieses Juwels zusammenhängt.

Wieder war es sodann Città di Castello, welches dem jungen Meister 1504 einen neuen Auftrag auf ein Altarbild zukommen liess. Für S. Francesco sollte er die *Vermählung der Maria* malen (I, Taf. 71). Es entstand das herrliche Bild, welches man jetzt in der Brera zu Mailand sieht, und worin Rafael, bei aller Anlehnung an seinen Meister, diesen an Lebensgefühl, freier Anmuth und Schönheit so hoch überragt, dass er sich hier in voller Selbständigkeit darstellt. Wenige Jahre vorher hatte Perugino dasselbe Thema für den Dom zu Perugia in einem Altarbilde behandeln müssen, welches man jetzt im Museum zu Caen sieht. Rafael nimmt alle wesentlichen Elemente aus der Composition seines Meisters auf, sogar einschliesslich des im Hintergrunde aufragenden Kuppelbaues. Aber wie er diesen aus den spielenden Formen der Frührenaissance in die edle Sprache einer bramantischen Formenwelt überträgt, so wandelt er die Gestalten Perugino's, die nicht frei von Befangenheit und zum Theil selbst von spiessbürgerlichem Anfluge sind, zu edelster Anmuth um. Der bei Perugino steif und hölzern dastehende Hohepriester wird bei Rafael freier bewegt und erhält den Ausdruck einer höheren Würde. Dasselbe gilt von den beiden Verlobten, die bei ähnlichen Grundmotiven doch einen feineren Rhythmus der Bewegungen, eine vollere Schönheit der Gewänder, einen freieren Adel der Gesichtstypen zeigen. Nicht minder ist die Gruppe der Jungfrauen neben der Madonna von weit höherem Reiz und feinerem Adel; auch auf der Seite der Männer überwiegt jugendliche Anmuth. Am weitesten aber überragt Rafael seinen Meister in dem Jünglinge, welcher seinen dürr gebliebenen

Stab zerbricht. Während diese Figur bei Perugino unbestimmt und dabei geziert in der Bewegung ist, erhebt Rafael das Motiv zu wundervoller Freiheit und belebt damit dominirend den Vordergrund. Ebenso überlegen an ruhiger Schönheit und edlem Fluss sind die Gewänder, die aus dem oft kleinlichen Faltenstil Perugino's zu grossartig freiem Wurf sich umbilden. Die Färbung endlich ist vollkommen klar und harmonisch in jenem warmen und milden Colorit, wie es Perugino ausgebildet hatte, und welches allen Jugendwerken Rafaels eigen ist. Die Charakteristik des Stofflichen ist darin nur so weit getrieben, dass die ideale Stimmung nicht beeinträchtigt wird und die Gestalten wie von einem reineren Aether umflossen vor uns hintreten. Schon hier zeigt Rafael den hohen Sinn für rhythmische Composition, der das Symmetrische des Aufbaues mit den Elementen lebensvoller Freiheit aufs Glücklichste zu verschmelzen weiss. Der in edlen Formen durchgeführte Kuppelbau mit seiner umgebenden Säulenhalle steigert noch die ideale Stimmung des Bildes, die hier ihren architektonischen Ausdruck erhält. Sie begleitet wie eine sanfte Musik die feierliche Handlung. Dass Rafael dies Werk nicht aus umbrischen Anschauungen heraus geschaffen hat, dass vielmehr schon damals die Eindrücke der lebensvollen florentinischen Kunst in ihm mächtig sein mussten, kann keinem Zweifel unterliegen. Schon 1502 finden wir Perugino wieder in Florenz, wo er ansässig war, eine Werkstatt unterhielt und in dauernder Thätigkeit lebte. Da Rafael auch ferner mit seinem Meister in Verbindung blieb, so liegt die Vermuthung nahe, dass auch er damals schon das reiche Kunstleben der Arnostadt kennen gelernt habe. Musste es ihn nicht am meisten dorthin ziehen, wo seit mehr als einem Jahrhundert die Wiege und der Herd der Künste war, von denen Perugino ihm gewiss oft genug berichtet hatte, und deren gefeierte Namen auch im Gedächtniss seines Vaters lebten! Wir können freilich den genauen Zeitpunkt von Rafaels erstem Eintritt in Florenz nicht sicher angeben; aber wir dürfen annehmen, dass er einige Jahre hindurch hauptsächlich dort geweilt hat, was freilich nicht ausschliesst, dass die Wanderlust ihn auch anderwärts

hingeführt habe. Von seinem Aufenthalt in Siena sprachen wir schon; ebenso muss er damals Bologna besucht haben, wo er das herzliche Verhältniss zu Francia schloss, von dem wir später noch hören werden. Auf den liebenswürdigen Bologneser Meister hat ihn ohne Zweifel schon früh Timoteo Viti hingewiesen.

Noch einige Arbeiten aus Rafaels früherer Zeit sind hier zu verzeichnen, die durch den kleinen Masstab, die miniaturartige Behandlung und die liebenswürdige Auffassung uns weitere Blicke in die künstlerische Stimmung seiner Jugendtage gestatten. So zunächst die beiden köstlichen kleinen Bilder, welche sich jetzt zu Paris im Salon Carré des Louvre befinden. Das eine stellt den *heiligen Georg* dar (I, Taf. 74), der in blitzender Stahlrüstung auf einem weissen Ross dahersprengt und dem Drachen mit hoch erhobenem Schwert zusetzt. Den Hintergrund bildet eine liebliche Frühlingslandschaft, in welcher man die vor dem Ungeheuer fliehende Prinzessin erblickt. Den geistreich gezeichneten Entwurf dazu [P. 125] sieht man in den Uffizien. Das andere schildert als Gegenstück den *Erzengel Michael* (I, Taf. 75), der in goldener Rüstung, den linken Arm mit dem Schilde bewehrt, in der Rechten das Schwert gegen eins der ihn bedrohenden Ungeheuer zückt. Im Hintergrund sieht man die von Flammen verzehrte Stadt des Zorns nach Dante's Divina Commedia. Man nimmt an, dass beide Bildchen, die sich durch zarteste Behandlung in klarem, goldigem Ton auszeichnen, gegen 1504 für den Herzog von Urbino gemalt worden seien. Damals gerade war der Herzog durch den jähen Tod Papst Alexanders VI. am 18. August 1503 wieder in sein Herzogthum eingesetzt worden, und dieser Sieg des Guten und Gerechten über die Bösen und Ungerechten (die Heuchler und Diebe nach Dante) sollte hier künstlerisch verherrlicht werden. Sicher ist, dass Rafael etwas später den *heiligen Georg* für seinen Landesherrn in dem kleinen Bildchen darstellte, welches sich jetzt in der Eremitage zu Petersburg befindet (I, Taf. 78). Der Herzog schenkte dasselbe König Heinrich VII. von England, der ihm im Jahre 1506 den Hosenbandorden verliehen hatte. Auch dieses Werk, noch lebendiger und freier in der Bewegung und von meisterlicher Feinheit der goldig-

klaren und zugleich kraftvollen Färbung, liefert den Beweis, wie Rafael durch den Einfluss der florentinischen Kunst sich mit Eifer und Glück dramatischer Schilderung überlässt. Auch zu diesem Bilde befindet sich der Entwurf in den Uffizien [P. 126], eine keck hingeworfene Federzeichnung, die sich von den früheren Skizzen Rafaels durch breitere, flottere Behandlung unterscheidet und auch ihrerseits deutlich den Einfluss der florentinischen Anschauungen erkennen lässt. Werke dieses kleinen Umfanges, wie sie für die Cabinete der Liebhaber bestimmt wurden, waren hauptsächlich die Gegenstände, an denen die damaligen italienischen Meister sich in zartester Ausführung erproben konnten, während die grösseren Altarbilder sie in feierlichem Aufbau und dem ernsten Stil übten und die Fresken endlich ihnen Gelegenheit boten, in grossräumigen Compositionen ihre freie Meisterschaft zu entfalten. Bezeichnend ist übrigens für die mächtige künstlerische Gährung, welche damals in Rafael sich vollzog, das Schwanken zwischen den Einflüssen seiner perugineskeu Zeit und den neuen florentinischen Eindrücken, denn gerade in dieser Uebergangsepoche treten bisweilen die umbrischen Schultraditionen, wie gerade am *hl. Georg in der Eremitage*, ungeschwächt auf, während in anderen wie den eben besprochenen Bildern die neuen Einwirkungen der lebensvollen Florentiner Kunst sich mit den älteren Anschauungen mischen und ins Gleichgewicht zu setzen suchen.

Wir haben nun den jungen Meister auf einem neuen Schauplatz seiner Thätigkeit aufzusuchen, indem wir ihn in die Hauptstadt Toscana's begleiten.

II.

FLORENTINISCHE EPOCHE.

RAFAEL liess sich wahrscheinlich nach einem ersten flüchtigeren Besuche in der Arnostadt bald darauf für längere Dauer dort nieder. Wie gern möchten wir nun Genaueres über seine persönlichen und gesellschaftlichen Beziehungen zu den florentinischen Kreisen wissen! Allein die Ueberlieferungen schweigen davon. Allerdings hat Bottari einen Brief veröffentlicht, welchen angeblich die Schwester des Herzogs von Urbino, Johanna di Rovere, am 1. October 1504 an Pietro Soderini, den Gonfaloniere von Florenz, gerichtet haben soll, um den jungen Künstler an ihn zu empfehlen. Allein dieser Brief vermag vor einer strengeren Kritik nicht als echt zu bestehen. Jedenfalls fand jedoch Rafael durch seinen, wie wir hörten, damals wieder in Florenz weilenden Lehrer überall rasch Aufnahme, und die seltene Anmuth seiner Erscheinung, die Liebenswürdigkeit seines Wesens und seine hohe Begabung mussten ihn schnell in der dortigen Gesellschaft bekannt und beliebt machen. In den Künstlerkreisen fand er, wie Vasari erzählt, besonders an Ridolfo Ghirlandajo, der die Traditionen seines Oheims Domenico treu bewahrte, und an Bastiano da Sangallo, der von seinem lehrhaften Wesen den Beinamen Aristotile empfing,

vertrautere Umgangsgenossen. Besonders häufig aber verkehrte er im Hause des Taddeo Taddei, eines angesehenen, für Kunst und Wissenschaft begeisterten Mannes, der den liebenswürdigen jungen Urbinaten gern in seiner Umgebung und an seinem Tische sah.

In Florenz hatte die Kunst seit Giotto einen mächtigen Zug ins Historische und Dramatische gewonnen, der in zahlreichen grossräumigen Wandbildern sich mit unerschöpflicher Darstellungslust und Phantasiefülle aussprach. Keine Stadt hatte je solche Freude an immer neuer Bethätigung und Förderung der Freskomalerei. Das bedeutende politische Leben, die Regsamkeit bürgerlichen Treibens, welche dort waltete, fanden einen künstlerischen Wiederhall in den Schöpfungen kirchlicher Kunst, welche, mochten sie der Bibel oder der Heiligenlegende entnommen sein, vor allem auf Schilderung bewegten Geschehens zielten. Eine nicht geringe Summe dramatischer Erzählungskunst und psychologischer Charakteristik war schon durch Giotto und seine Schule aufgewendet worden. Was nachmals der Geist der Renaissance zu höchster Gewalt in kühner Freiheit entfaltete, war, nur halb verhüllt und durch die mangelhafte Naturerkenntniss gehemmt, im Keime bereits bei Giotto vorhanden. Als nun mit dem fünfzehnten Jahrhundert der Geist des Humanismus, der schon seit Petrarca die literarischen Kreise beherrscht hatte, auch bei den Künstlern eindrang, verblich der naturscheue Spiritualismus des Mittelalters vor der siegreichen Macht des classischen Alterthums und dem daraus hervorgehenden leidenschaftlichen Verlangen nach tiefem Verständniss der Natur, nach der Ergründung ihrer Gesetze. Die Gesetze der Architektur und der Perspective, die Verhältnisse des menschlichen Körpers, seine Beziehungen zur landschaftlichen und architektonischen Umgebung wurden von den bedeutendsten Meistern mit der ganzen Strenge wissenschaftlichen Strebens und mit der Gluth jugendlichen Wetteifers erforscht; zugleich ward mit nicht geringerer Anstrengung nach der Ausbildung und Herstellung neuer technischer Mittel gerungen, um die gewonnenen Anschauungen in möglichst naturwahre, wirklichkeitstreue Form zu giessen. Diese gewaltige realistische Strömung findet zuweilen noch nicht das künst-

lerische Mass und schiesst wohl über das Ziel hinaus, wird nicht selten im scharfen Erfassen des Wirklichen herb und unschön; aber sie birgt in sich die Gewähr einer stetigen Entwickelung und bietet die Basis für alles Höchste.

Rafael hatte schon durch Perugino's Vermittelung manche Resultate dieser künstlerischen Bewegung kennen gelernt und sich zu eigen gemacht, aber es war doch nur ein Schöpfen aus zweiter Hand gewesen, denn Perugino hatte aus dem unermesslich tiefen Born der florentinischen Kunstentwicklung nur das ihm Zusagende, seinem immerhin begrenzten Wesen und seinen beschränkten Bedürfnissen Angemessene aufgenommen. Welch neue Welt musste nun Rafael aufgehen, als er, mit dem empfänglichsten Gemüth und mit einer tüchtigen künstlerischen Vorbildung ausgerüstet, etwa als Zwanzigjähriger in die florentinische Kunstwelt eintrat! Zu einem günstigeren Zeitpunkt hätte er dort nicht erscheinen können. Kurz vorher war der grösste der damaligen Künstler, Lionardo da Vinci, nach der Mailänder Katastrophe in seine Vaterstadt zurückgekehrt. Alsbald hatte man ihm den Auftrag zu einem grossen Wandgemälde für den Saal des Palazzo Vecchio ertheilt. Der Carton, von welchem uns nur eine Gruppe des leidenschaftlichen Reitergefechtes durch einen Stich Edelincks wahrscheinlich nach einer Zeichnung von Rubens erhalten ist, war eben vollendet worden und riss durch nie geahnte Grösse und Kühnheit der Formen ganz Florenz zur Bewunderung hin. Aber schon hatte der noch jugendliche Michelangelo, der nur zwölf Jahre älter war als Rafael, aber fast ein Vierteljahrhundert jünger als Lionardo, mit seinem Carton der badenden Soldaten sich dem älteren Meister als ebenbürtiger Rival entgegengestellt. Ganz Florenz war von diesem künstlerischen Wettstreit erfüllt und zu leidenschaftlicher Partheinahme entflammt. Wir dürfen annehmen, dass Rafaels Sympathien sich mehr auf Lionardo's Seite neigten. War dieser ja doch schon von seinem Vater in der Reimchronik als einer der ersten Meister gerühmt worden; hatte er doch mit Perugino unter Verocchio's Leitung seine Studien gemacht und war er zu ihm in nähere Beziehungen getreten. Wie sollte nicht Rafaels empfängliche Seele sich dem ver-

ehrten Meister zugeneigt haben, der eben in dem Carton der Schlacht von Anghiari, wie in dem kurz zuvor vollendeten der heiligen Anna ein grossartigeres, tiefer pulsirendes Leben, in seinen Oelgemälden eine bis dahin ungeahnte Vollendung malerischer Darstellung, einen geheimnissvollen Schmelz im Vertreiben der Töne und in der duftigen Verschleierung der Formen gezeigt hatte! Diese Entwickelungen mussten für den offenen Sinn Rafaels sich zu wahren Offenbarungen höchster künstlerischer Schönheit gestalten. Es fehlt nicht an Werken des jungen Urbinaten aus jener Zeit, in welchen der Einfluss von Lionardo's Kunst sowohl für die malerische Technik, wie für die Ausdrucksweise und die Formgestaltung sich deutlich nachweisen lässt.

Während die jüngere Künstlerwelt, und Rafael mit ihr, wetteifernd vor den beiden Cartons ihre Studien machten, wurden aber auch die älteren Schöpfungen nicht vernachlässigt. Es ist uns bezeugt, und Rafael selbst hat in seinen vaticanischen Werken dies Zeugniss niedergelegt, dass er besonders vor den bahnbrechenden Fresken Masaccio's in der Brancaccikapelle eifrig studirt hat, denn in diesen wunderbaren Werken fand er den bis dahin nur dunkel geahnten grossen historischen Stil ausgeprägt, der in seiner majestätischen Einfachheit alle Nebensachen verschmäht und das höchste Menschendasein, Gewalt und Fülle der Charaktere in Gestalten voll tiefen Lebensgehalts darstellt. Aber welchen Reichthum bedeutsamer Schöpfungen hatte Florenz auch sonst in den siebzig Jahren seit Masaccio's Auftreten hervorgebracht! In voller Frische strahlten noch in Kirchen, Kapellen und Palästen die Tafelbilder und Fresken der Lippi, eines Ghirlandajo, Botticelli, Benozzo, Castagno, Pollajuolo, Verocchio und so vieler anderer. Rafael wusste mit untrüglicher Feinheit des Instinkts das für ihn Angemessene aus dieser Welt von Kunstschöpfungen heraus zu fühlen und alles hier Aufgenommene in eigenes Leben zu verwandeln. Namentlich waren es die Meisterwerke Ghirlandajo's, denen er für die Composition grossräumiger Fresken, für den feierlichen, symmetrisch bedingten architektonischen Aufbau Entscheidendes verdankte. Ghirlandajo's Himmelfahrt der Madonna im Chor von Sta. Maria Novella mit dem im Halbkreis angeordneten Reigen von Heiligen

gehört zu den Werken, welche auf Rafaels Disputà bestimmenden Einfluss geübt haben.

Am meisten aber fühlte er sich unter den gleichzeitigen Künstlern von Fra Bartolommeo angezogen. Der edle Dominikanermönch, etwa acht Jahre vor Rafael geboren, hatte damals die volle Höhe seiner Kunst erreicht, die er in dem 1499 vollendeten Fresko des Weltgerichts für den Klosterhof von S. Maria Nuova glänzend documentirt hatte. Fra Bartolommeo, oder wie sein weltlicher Name hiess: Baccio della Porta, hatte allerdings seine ersten Studien in der Werkstatt Cosimo Rosselli's gemacht; aber es leidet keinen Zweifel, dass er in seiner frühesten Entwickelung am meisten durch den damals in Florenz wirkenden Perugino bestimmt wurde. Mit ihm verband ihn besonders eine gleiche Innigkeit religiöser Empfindung, die bei dem Frate noch an Tiefe gewann durch das Auftreten Savonarola's, zu dessen begeisterten Anhängern er gehörte. Hatte er doch bei dem Sturm auf das Kloster S. Marco den Bussprediger gegen seine Feinde vertheidigen helfen, und als trotz aller Gegenwehr derselbe in die Hände der Verfolger fiel und seinem Schicksale erlag, war Baccio von dieser Katastrophe so erschüttert worden, dass er sich in den Dominikanerorden aufnehmen liess und eine Zeitlang sogar die Kunst abgeschworen haben soll. Bald jedoch schlug er im Kloster von S. Marco, in Gemeinschaft mit seinem Freunde Mariotto Albertinelli, eine Malerwerkstatt auf, die sich ausschliesslich kirchlichen Aufgaben widmete, und deren Ertrag den Einkünften des Klosters zu Gute kam. Doch nahm er in der Stille seiner Zelle regen Antheil an den künstlerischen Bewegungen der Stadt, und so musste zunächst Lionardo's Rückkehr auch auf ihn bestimmend einwirken. Besonders war es die wundersame Ausbildung der malerischen Technik, welche ihn begeisterte und zur Nachahmung anspornte. Fra Bartolommeo wurde somit der erste, der in der Ausbildung der Luftperspective, in dem Duft der Töne, dem Schmelz des Farbenauftrags dem grossen Meister des Abendmahls nacheiferte. Aber nicht weniger fesselte ihn der freie Stil der Gestalten, die einfache Macht der Charaktere, die schlichte Grösse des Gewandwurfs, der, alle kleinlichen Gewohn-

heiten des früheren Realismus abstreifend, zu hoher idealer Läuterung der Form sich aufschwang, ohne darum die individuelle Mannigfaltigkeit des Lebens aufzugeben. Betrachtet man Fra Bartolommeo's Schöpfungen aus jenen Tagen, da Rafael in Florenz erschien, namentlich das berühmte Votivbild für den Rathspalast, jetzt in den Uffizien, so erkennt man mit einem Blick, dass er die Summe des damals von der Kunst Erreichten zusammenzufassen wusste, und man begreift zugleich, wie viel Rafael von einem solchen Meister lernen konnte.

In der That fühlte der junge Urbinate sich von keinem Künstler so lebhaft angezogen als vom Frate, dessen Seelenadel, Reinheit und Tiefe der Empfindung seinem eigenen Wesen aufs Innigste entsprach. Wenn Vasari berichtet, Fra Bartolommeo habe Rafael in der Farbenbehandlung unterwiesen und sei von diesem dagegen in die Geheimnisse der Perspective eingeweiht worden, so ist das Erstere gewiss richtig, denn wir erkennen alsbald in Rafaels damaligen Werken die Richtung auf eine vertiefte Kraft malerischer Modellirung, ein Streben nach reicheren Uebergängen und nach weicher Verschmelzung der Formen, kurz eine Verwandtschaft mit Werken des Frate und Lionardo's. Dagegen hätte der in den Traditionen der Florentiner Kunst aufgewachsene, etwa acht Jahre ältere Fra Bartolommeo schwerlich neue Aufschlüsse über Perspective von dem jungen Umbrier gewinnen können. In der That war in dem schönen Freundschaftsbunde Rafael ohne Frage vorzugsweise der Empfangende. Man erkennt dies aus manchen Anzeichen, namentlich aus seinen damaligen Madonnen, welche im Wetteifer mit denen des Frate die von diesem mit Vorliebe angewandte pyramidale Anordnung so genau einhalten, dass man die Gruppen oft genau mit einem Dreieck umschreiben kann. Auch in der grösseren Fülle der Form, in der Breite des Gewandwurfs, in der freien Bewegung innerhalb selbstgewählter architektonischer Schranken ist der Einfluss Fra Bartolommeo's nicht zu verkennen.

Es ist Zeit, an den damaligen Schöpfungen Rafaels dieses Entwicklungsstadium zu verfolgen und genauer darzulegen. Halten wir Umschau, so finden wir an der Schwelle dieser neuen Epoche

seines Schaffens das erste Freskowerk, welches er selbständig gearbeitet hat. Es ist das für S. Severo zu Perugia im Jahre 1505 ausgeführte Wandbild, welches sich, leider in sehr ruinirtem Zustande, noch jetzt daselbst befindet (II, Taf. 65). Rafael hatte hier die *Dreieinigkeit* darzustellen, wie sie von sechs Heiligen aus dem Camaldulenser-Orden verehrt wird. In der Anordnung des Ganzen, im feierlich rhythmischen Aufbau, in der grossartigen Charakteristik der Gestalten und dem breiten Fluss der Gewänder erkennt man deutlich den Einfluss des Freskos vom Jüngsten Gericht, welches Fra Bartolommeo wenige Jahre vorher in Sta. Maria nuova zu Florenz ausgeführt hatte. Dagegen verräth sich in der Bewegung und Form der Engel, welche den Erlöser umgeben, noch die Nachwirkung perugineskер Anschauungen. Voll Adel und Schönheit, und zugleich voll inniger Empfindung, gehört das Werk zu den ersten Schöpfungen seiner entwickelten Meisterschaft. Eine Studie zum Kopf des hl. Benedictus besitzt die Universität zu Oxford [P. 532].

Wenn die Ausführung dieses Werkes den Künstler eine Zeitlang an Perugia fesselte, so scheint er seinen dauernden Wohnsitz doch damals in Florenz behalten zu haben; indess brachte ihm die Anwesenheit in der umbrischen Hauptstadt noch zwei bedeutende Aufträge zu grösseren Altarbildern. Zunächst entstand in demselben Jahre 1505 das *Altarwerk für das Nonnenkloster des hl. Antonius zu Perugia*, welches sich lange Zeit im königlichen Palaste zu Neapel befand, jetzt aber im Dépôt der Nationalgalerie zu London aufbewahrt wird (I, Taf. 7). Es stellt die thronende Madonna dar, auf ihrem Schosse das nach dem Wunsche der Nonnen mit einem Röckchen bekleidete Kind haltend, welches die rechte Hand segnend gegen den kleinen eifrig herbeieilenden Johannes erhebt. Letzterer findet sich in ähnlicher Bewegung auf dem für die Kapelle des Palazzo pubblico in Florenz entworfenen Altarbilde Fra Bartolommeo's; noch mehr erinnern an diesen Meister die beiden grossartigen Gestalten der Apostelfürsten, welche den Thron umgeben, während die hinter ihnen stehenden Heiligen Dorothea und Katharina in der süssen Holdseligkeit ihrer Erscheinung echt Rafaelische Gebilde sind. Die Lünette

enthält die Halbfigur des segnenden Gottvaters zwischen zwei Engeln, die Predellenbilder zeigen *Christus am Oelberg*, *die Kreuztragung* und *die Pietà* (I, Taf. 8), diese wieder mit starken perugineskeu Anklängen. Dazu kommen noch, von Gehilfenhänden ausgeführt, die beiden *Heiligen Franciskus und Antonius von Padua*, jetzt in Dulwich College bei London. Das zweite dieser Altarbilder, jetzt zu Blenheim, trägt nach der Stifterfamilie die Bezeichnung der *Madonna Ansidei*, (I, Taf. 9). Für die Servi zu Perugia 1507 gemalt, bezeugt das Bild in seiner einfach grossartigen Composition und den mächtigen Gestalten der beiden den Thron umgebenden Heiligen wieder die Einwirkungen Fra Bartolommeo's, gemischt mit Nachklängen perugineskcr Kunst. Man erkennt daraus wieder, wie lange Rafael seine Jugendeindrücke festhielt. Die Predella enthielt drei kleine Scenen aus dem Leben Johannes des Täufers, von welchen Bildern zwei stark zerstört waren, während das dritte, *die Predigt des Johannes* darstellend, sich jetzt im Besitz des Marquis von Lansdowne zu Bowood befindet. Dies Bildchen enthält in der lebensvollen Schilderung des Vorganges, sowie in den anmuthigen Figuren der schönen, voll Ergriffenheit zuhörenden Jünglinge und der harmlos am Boden spielenden Kinder echte Zeugnisse Rafaelischer Empfindung.

Wie sorglich der junge Meister sich damals dem Studium der Natur hingab, erkennt man namentlich in dem kleinen Bilde der Galerie zu Brescia, welches als «Pax vobis» bezeichnet wird (I, Taf. 77). Man sieht aus dunklem Grunde die Leidensgestalt des auferstandenen Christus, mit der Dornenkrone auf dem schmerzlich bewegten Haupt, in Halbfigur sich abheben. Florentinisches Naturstudium verbindet sich hier mit Rafaelischer Gefühlswärme.

Am deutlichsten lässt sich die Entwicklung des Meisters während seiner Florentiner Epoche an einer Anzahl von Madonnenbildern nachweisen, die in diesen Jahren entstanden sind. Rafael hat dies beliebteste und dankbarste Thema der christlichen Kunst gerade damals mit besonderer Hingebung behandelt. Je einfacher hier die Aufgabe war, desto klarer traten dabei die verschiedenen Richtungen künstlerischer Auffassung hervor. Die Florentiner hatten seit Fra

Filippo das Madonnenthema gern in einer intimeren Weise behandelt, indem sie von der thronenden Himmelskönigin absahen und die einfache Darstellung irdischen Mutterglücks in anspruchslosen Compositionen vorzogen. Es waren Bilder für die Hausandacht, für Privatkapellen, oder für die Cabinete der Kunstfreunde. Indem die Madonna und ihr Kind des Nimbus entkleidet wurden, konnte das einfachste und innigste aller menschlichen Verhältnisse um so rückhaltloser betont werden. Ausser Fra Filippo zeichnen sich besonders Filippino Lippi und Sandro Botticelli durch solche Schilderungen aus. Aber der florentinische Sinn für die Wirklichkeit verlieh nicht selten diesen Madonnen durch bildnissartiges Gepräge und durch starkes Betonen des Zeitcostüms eine gar zu realistische, fast bürgerlich nüchterne Behandlung, so dass schon Savonarola sich bewogen fand, gegen solche «Profanation» aufzutreten. Zuerst war es Lionardo, der in seinen Madonnen zwar dieselbe Richtung auf das allgemein Menschliche festhielt, aber das zu starke Hervortreten realistischer Züge zurückdrängte und bei aller individuellen Bestimmtheit jene höhere Läuterung der Form erstrebte, die in seinen Bildern als hohes Idealgefühl uns entgegentritt. An ihn knüpfte zunächst Fra Bartolommeo an, der gerade damals, wie besonders seine Handzeichnungen beweisen, eine grosse Anzahl einfacher Madonnencompositionen entworfen hat. Das innige Verhältniss der Mutter zum Kinde, ihr glückseliges Schwelgen in den mannigfachen naiven Lebensäusserungen des Kleinen tritt in den verschiedensten Wendungen aus seinen Entwürfen uns entgegen. Dabei sind es die feinsten Probleme der Linienführung, des rhythmischen, zart abgewogenen und harmonisch beschlossenen Aufbaues der Gruppe, die ihn beschäftigen. Deshalb tritt nicht selten der kleine Johannes als Spielkamerad hinzu, um das Grundgesetz pyramidaler Anordnung desto klarer entwickeln zu können.

Vergleichen wir damit Rafaels Entwürfe und Bilder aus dieser Zeit, so wird eine solche Verwandtschaft der Bestrebungen sichtbar, dass man den beiden Freunden über die Schulter zu blicken glaubt, wie sie beisammen sitzen, um sich wetteifernd bei der Lösung dieser Aufgabe in immer neuen Variationen zu ergehen. Bisweilen finden

wir bei Rafael directe Inspirationen Lionardo's, wie in der *Madonna des Herzogs von Terranuova* (I, Taf. 5); im Ganzen aber erkennen wir schon jetzt, wie sich im Geiste des Künstlers eine Idealform ausbildet, welche zuerst wie in der köstlichen *Madonna del Granduca* (I, Taf. 4) noch von einem Nachhall umbrischer Empfindung berührt ist, während die *Madonna Tempi* in München (I, Taf. 12) nicht minder innig empfunden, aber in den Formen bereits kraftvoller erscheint. Aehnliches gilt von der schön bewegten *Madonna Panshanger* (I, Taf. 6). Waren die Madonnen seiner umbrischen Epoche noch knospenhaft verschlossen, fast kindlich in Form und Ausdruck, so sind diese Florentiner zu süsser Jungfräulichkeit aufgeblüht und geben sich ganz der Freude an den holden Spielen des Kleinen hin. Bezeichnend ist, dass nur selten noch die jungfräuliche Mutter das Gebetbuch in der Hand hält; wo es dennoch geschieht, wie bei der *Madonna mit dem Stieglitz* (I, Taf. 10) oder bei der *Madonna aus dem Hause Colonna* (I, Taf. 21), da wendet sie doch die volle Aufmerksamkeit dem Kinde zu, das manchmal, wie auf dem letzteren Bilde, nach der Mutterbrust verlangt. Dies natürliche und reizende Motiv kehrt mehrmals wieder, so bei der *Madonna Orléans* (I, Taf. 15) und bei der *Madonna Niccolini* (I, Taf. 20).

Lassen die Gemälde dieser Epoche durch freieres Lebensgefühl, kraftvollere Durchbildung der Formen und edlen Rhythmus der Linienführung einen bedeutsamen Fortschritt erkennen, so tritt derselbe nicht minder klar in den Zeichnungen des Meisters hervor. Rafael bedient sich auch jetzt bei seinen Entwürfen und Studien fast ausschliesslich der Feder; aber die Behandlung ist eine andre geworden. Wenn er in der früheren Epoche seine Linien enger und sorgsamer zieht und nach Perugino's Vorbild gern mit Kreuzlagen schraffirt, bei den Gewändern aber, wiederum nach dem Vorgang seines Meisters, viele kleine, in rundliche Brüche auslaufende Falten anwendet, so geht er jetzt zu freieren und breiteren Strichlagen über, weiss er die Wirkung schlichter und lichter ohne mühsame Kreuzlagen hervor zu bringen und geht er auch im Faltenwurf zu einfacheren grossartigen Motiven über. Die Albertina in Wien, die Uffizien, die Sammlungen

zu Oxford und zu Lille sind reich an Zeichnungen dieser Art, und nicht selten beweist eine ganze Anzahl flüchtig hingeworfener Skizzen auf einem Blatte, mit welcher Lust Rafael sich dem einzelnen Thema hingegeben hat. Mit nicht minderer Ausgiebigkeit behandelt er sodann das erweiterte Thema der heiligen Familie, indem er den kleinen Johannes in die Composition aufnimmt. Drei dieser Bilder stehen einander in Anlage und Ausführung sehr nahe: die *Madonna mit dem Stieglitz* in den Uffizien (I, Taf. 10), die *heilige Jungfrau im Grünen* zu Wien (I, Taf. 11) und *La belle Jardinière* im Louvre (I, Taf. 22). Das Florentiner Bild, ursprünglich für Lorenzo Nasi zur Feier von dessen Vermählung gemalt, ist gleich den meisten Rafaelischen Madonnen dieser Zeit durch eine feine Frühlingslandschaft ausgezeichnet. Das Bild hat zwar gelitten, lässt aber immer noch in dem zarten und klaren Colorit die Hand des Meisters erkennen. Auch bei dem Wiener und Pariser Bilde weiss Rafael durch Landschaften von ähnlichem Reiz zu fesseln, doch ist in Wien die Färbung durch Uebermalungen etwas beeinträchtigt, während das Pariser Bild durch Verputzen an Harmonie der Wirkung eingebüsst hat. Alle diese Werke aber bezeugen durch den pyramidalen, bei dem Wiener Bilde sogar etwas erzwungenen Aufbau die damals im Wetteifer mit Fra Bartolommeo bei Rafael hervortretende Tendenz nach symmetrisch abgewogener Composition. Am schärfsten tritt dieselbe jedoch in jener grösseren Composition der hl. Familie hervor, welche sich unter dem Namen der *Madonna Canigiani* in der Pinakothek zu München befindet (I, Taf. 16). In diesem leider arg übermalten Bilde gesellt sich die hl. Eilsabeth zu der Gruppe, die durch den auf seinen Stab gestützten Joseph pyramidal abgeschlossen wird. Die auf dem Bilde ursprünglich in der Luft schwebenden Engel, welche den strengen Aufbau der Composition freier ausklingen liessen, sind leider durch moderne Restauration beseitigt worden. Auch hier fällt der Blick in eine heitere Landschaft mit sanften Gebirgszügen, wie Toscana und Umbrien sie in ihren Flussthälern bieten. Malerische alte Städte mit ihren Kirchen, Kuppeln und Thürmen krönen die Hügel des Mittelgrundes.

Von den übrigen Madonnenbildern dieser Zeit nennen wir noch die *hl. Familie unter der Fächerpalme* in der Bridgewater-Galerie zu London (I, Taf. 13), wo zu der Mutter mit dem Kinde der hl. Joseph in herzlicher Theilnahme sich gesellt; jene andre *hl. Familie in der Eremitage* zu Petersburg (I, Taf. 14), bei welcher der fromme Nährvater mit bartlosem, portraitmässig individuellem Kopf etwas sorgenvoll zu dem kleinen, sich freundlich gegen ihn wendenden Jesuskinde herabblickt; ferner die *hl. Familie mit dem Lamm* in Madrid (I, Taf. 17), bei der das Kind mit einem von Lionardo entlehnten Motiv das ihm beigegebene Lamm zu besteigen sucht, während die Mutter sich liebevoll zu ihm niederbeugt und der hl. Joseph, auf seinen Stab sich stützend, zuschaut. Eine grossartige Gebirgslandschaft bildet den Hintergrund des Bildes, das sich offenbar als eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten darstellt. Zu den einfacheren Madonnen dieser Zeit gehört noch die *mit der Nelke* (I, Taf. 18), während die *Madonna del velo* (I, Taf. 19) zum erstenmal das liebliche Motiv des schlummernden Christuskindes enthält, von welchem die Mutter behutsam den Schleier entfernt, um ihren Liebling dem kleinen Johannes zu zeigen. Endlich bringt die *hl. Familie der Esterházy-Galerie* (I, Taf. 24) noch einmal das Motiv der beiden spielenden Kinder, allerdings nur eine Copie, aber offenbar nach einem Entwurf des Meisters. Auf allen diesen Bildern der Florentiner Zeit ist die poetische Auffassung der mannigfachen landschaftlichen Gründe und die sorgfältige Darstellung der kleinen Blumen und Pflanzen, mit denen der Vordergrund geschmückt ist, ein weiterer Beweis von der liebevollen Hingabe an das Studium der Natur.

Gegen Ende seiner florentinischen Epoche wurde Rafael noch einmal Veranlassung gegeben, in einer grösseren Altartafel Zeugniss von seinem gereiften Kunstvermögen abzulegen. Es entstand die grossartig aufgebaute *Madonna del Baldacchino* (I, Taf. 23), jetzt in der Galerie Pitti. In keinem von Rafaels damaligen Werken tritt der Einfluss Fra Bartolommeo's so schlagend hervor, wie in diesem; die Anordnung der Composition, die Gestalt der Madonna mit dem Kinde, der eigenthümlich gesteigerte Ausdruck in den Köpfen der vier Heiligen, welche den Thron umgeben, die beiden schwebenden Engel, welche den Vorhang des Baldachins zurückschlagen, endlich die beiden

lieblichen Engelknaben am Fusse des Thrones, das Alles sind Elemente, die wir in gleichzeitigen Werken Fra Bartolommeo's antreffen. Rafael liess das Bild bei seiner Berufung nach Rom unfertig zurück, das dann von anderer Hand vollendet wurde.

Von ähnlichem Adel der Form und einer fast schwärmerischen Innigkeit des Ausdrucks ist die herrliche Tafel der *hl. Katharina von Alexandrien* in der Londoner Nationalgalerie (I, Taf. 80). Hier ist die religiöse Stimmung der umbrischen Schule noch einmal, erfüllt von dem Seelenadel Rafaels und von der gediegenen florentinischen Formauffassung, zum reinsten Ausdruck gelangt.

Noch ein anderes Werk fällt an das Ende seiner Florentiner Zeit: die berühmte, mit dem Namen des Künstlers und der Jahreszahl 1507 bezeichnete *Grablegung*, in der Galerie Borghese zu Rom (I, Taf. 81). Das Werk wurde von Atalanta Baglioni, die in der Bluthochzeit von Perugia ihren Sohn verloren hatte, für die Kirche S. Francesco daselbst bestellt. Zum ersten Male trat an Rafael, der bis dahin sich meist in ruhig idyllischen Schilderungen bewegt hatte, die Forderung einer dramatischen Composition heran. Umfassender als für irgend eins der früheren Werke arbeitete er seine Studien dafür aus, und wir können noch jetzt in einer Reihe von Entwürfen das allmähliche Reifen der Composition nachweisen. Zuerst dachte Rafael offenbar daran, in hergebrachter Weise eine Pietà zu malen, d. h. den von seinen Angehörigen betrauerten Christusleichnam. In der That erinnert der erste Entwurf, der in einer sorgfältig ausgeführten Zeichnung des Louvre [P. 323] vorliegt, an die ergreifende Pietà Perugino's, welche sich jetzt in der Galerie Pitti befindet. Christus liegt aber nicht wie dort auf dem über einen Felsen gebreiteten Bahrtuche, sondern auf dem Schosse der Mutter, der vor Weh über den Anblick die Sinne schwinden, so dass ihre beiden Freundinnen die Aufmerksamkeit zwischen ihr und dem Betrauerten theilen. Die Composition hat bei Rafael an Innigkeit des Ausdrucks gewonnen; auch ist sie dadurch concentrirter geworden, dass aus den elf Leidtragenden Perugino's sieben geworden sind, unter denen der schmerzerschütterte Johannes eine der edelsten Inspirationen des Meisters bildet. Noch fester

geschlossen zeigt sich die Anordnung in der offenbar beträchtlich später entstandenen und weit freier behandelten Zeichnung zu Oxford [P. 475], auf der die Composition in der Mitte sich öffnet, um den Blick in eine landschaftliche Ferne zu gestatten, im Uebrigen auch noch zwei Leidtragende hinzugefügt sind. Beide Zeichnungen lassen in ihrer verschiedenen Behandlungsweise erkennen, dass ein Zeitraum von einigen Jahren sie trennt. Eine weitere Variante der Gruppe zur rechten Seite zeigt eine flüchtige Skizze bei Mr. Gay in Paris, die jedoch nicht die Zeichen der Echtheit trägt. Zum dritten Mal aber kehrt Rafael zu dem Thema zurück, und angeregt durch den Kupferstich Mantegna's, der die Grablegung Christi darstellt, verschmäht er das ihm vielleicht zu ruhig scheinende Motiv der Pietà und entwirft die Composition so, wie sie jetzt im Bilde vor uns steht. Wie sorgfältig er dieselbe vorbereitet, davon zeugt eine Reihe von Studienblättern, zunächst zwei in Venedig nach Mantegna's Stich [P. 81. 82], dann die beiden nackten Figuren der beiden den Leichnam Christi tragenden Männer und ihres Begleiters in einer genialen Federzeichnung zu Oxford [P. 477]; weiter die ganze Composition mit Ausnahme der Gruppe um die Madonna in der sorgfältig ausgeführten Zeichnung der Uffizien [P. 108], endlich die von ihren Begleitern liebevoll aufgefangene ohnmächtige Mutter des Herrn, in einer Zeichnung der Sammlung Malcolm [P. 305]. Nicht zufrieden damit, entwirft er endlich in einer ebendort befindlichen Zeichnung, um sich über die Bewegung der Hauptfigur genauer Rechenschaft zu geben, die Madonna als Skelett [P. 306]. Diese Studien sind eine treffende Illustration zu der Bemerkung Vasari's, der uns erzählt, dass Rafael in Florenz sich dem Studium der Anatomie zugewendet habe, nachdem er vorher bei Perugino das Studium des Nackten, nach dem Brauch jener Schule, weniger beachtet hatte. So entstand jenes meisterhafte Werk, das in wohldurchdachter Composition, in Schönheit des Aufbaues, Wahrheit der Stellungen und Bewegungen und reicher Abstufung der Seelenstimmungen zu den ergreifendsten Schöpfungen seiner Kunst gezählt werden muss. Mit diesem Werke hatte der Künstler seine Florentiner Epoche glänzend abgeschlossen und sich einen Ehrenplatz unter den ersten Meistern der Zeit errungen.

Als Lünette malte er die jetzt noch in S. Francesco befindliche Tafel mit der Halbfigur Gottvaters, als Staffelbilder die Halbfiguren der drei Cardinaltugenden *Glaube, Liebe und Hoffnung*, zwischen lieblichen Engelknaben (I, Taf. 82), welche sich jetzt in der Galerie des Vatican befinden.

Neben all diesen kirchlichen Arbeiten fand Rafael nun auch Gelegenheit, sich als Bildnissmaler zu bewähren. Unter den Männern, bei welchen er in Florenz freundliche Aufnahme gefunden hatte, muss Angelo Doni in erster Linie genannt werden. Als angesehener, wohlhabender Kaufmann war er zugleich ein warmer Kunstfreund, der gern mit ausgezeichneten Künstlern verkehrte und bei aller Sparsamkeit und Genauigkeit, wie Vasari berichtet, doch manches vorzügliche Meisterwerk zu erlangen wusste. So besass er von Fra Bartolommeo eine schöne Madonna und von Michelangelo das merkwürdige Rundbild der heiligen Familie, welches sich jetzt in der Tribuna der Uffizien befindet. Von Rafael liess *Angelo Doni* sich selbst und *seine Gemahlin* portraitiren in den beiden Bildnissen, welche jetzt der Galerie Pitti angehören. Das männliche Portrait (I, Taf. 47) erinnert in der tief bräunlichen Carnation an Francia, mit welchem Rafael damals schon in Wechselbeziehung getreten war; das weibliche Bildniss (I, Taf. 48), leider etwas verputzt, gemahnt in der Haltung, und namentlich in der Anordnung der Hände an Lionardo's Mona Lisa, obwohl es in der Auffassung schlichter, ja man darf sagen nüchterner erscheint. Liebevolle, unbefangene Hingabe an die Wirklichkeit spricht sich in beiden Bildern, namentlich in dem männlichen fesselnd aus. Ein anderes weibliches Portrait aus derselben Zeit, von ähnlicher Auffassung und Haltung, ist das *weibliche Bildniss einer Unbekannten*, welches die Tribuna der Uffizien besitzt (I, Taf. 49). Sodann stammt offenbar aus dieser Zeit das *Selbstportrait* in den Uffizien (I, Taf. 50), welches uns den jugendlichen Meister in der ganzen bezaubernden Anmuth seines Wesens vorführt. Ein Ausdruck von Reinheit, durchhaucht von zarter Sehnsucht, spricht aus den feinen Zügen und den grossen braunen Augen. Das vollkommenste Bildniss dieser Epoche ist aber das Portrait jener Unbekannten in der Galerie Pitti (I, Taf. 52), welche,

nach dem Zustand der Dame, als *Donna gravida* bezeichnet wird. Anspruchslose Schlichtheit der Haltung und vornehme Auffassung verbinden sich mit meisterlicher Zeichnung und Durchbildung, die namentlich in den trefflich modellirten und verkürzten Händen sich ausspricht. Ob die energischen Profilköpfe *zweier Mönche*, des Don Blasio und Baltasar in der Academie zu Florenz (I, Taf. 51) auf Rafael zurückzuführen sind, muss dahingestellt bleiben. Neuerdings will man dieselben dem Perugino zuschreiben.

III.

RAFAEL UNTER JULIUS II.

Was Florenz dem jungen Urbinaten bieten konnte, hatte dieser in rastlosem Ringen sich angeeignet. Die Eindrücke der grossen florentinischen Historienmalerei von Masaccio bis Ghirlandajo hatten sich tief in seine Seele gesenkt; das bedeutende Vorbild Lionardo's war für ihn fruchtbringend geworden, und im Wetteifer mit Fra Bartolommeo hatte er besonders für das Altarbild seine Auffassung und Formgebung zu freier Schönheit entwickelt. Dennoch hätte bei längerem Verweilen die Enge der im Niedergang begriffenen Florentiner Zustände seinen Genius nicht zur vollen Entfaltung kommen lassen. Da traf ihn zu Anfang des Jahres 1508 der Ruf eines der grössten Päpste der Renaissance, Julius II., der ihm, durch Rafaels Landsmann Bramante veranlasst, einen neuen grossen Wirkungskreis anwies. Kaum hatte Julius II. den päpstlichen Stuhl bestiegen, als er darauf sann, die bedeutendsten Künstler an seinen Hof zu ziehen. Zu dem genialen Baumeister Bramante und dem gewaltigen, in allen drei Künsten schöpferischen Michelangelo gesellte sich nun der edle Geist Rafaels. Wir besitzen einige Documente, welche auf die Uebersiedelung Rafaels einiges Licht werfen. Zunächst finden wir auf der Zeichnung einer heiligen

Familie im Museum zu Lille [P. 378] eine Zuschrift an den ihm befreundeten Maler Domenico de Paris Alfani zu Perugia, der Rafael um einen Entwurf zu einem Altarbilde gebeten hatte. Dieser Brief zeigt uns den jungen Rafael von sehr verschiedenen Gedanken und Stimmungen beherrscht. Zunächst bittet er seinen Freund, ihm doch die Liebeslieder des Ricciardo zu schicken, «die von jener Leidenschaft handeln, welche ihn einst auf einer Reise befallen hat». Zu gleicher Zeit aber soll ihm der Freund eine gewisse Predigt verschaffen; endlich aber gesellt sich dazu ein Auftrag praktischer Natur: Madonna Atalanta zu mahnen, dass sie ihm das Geld schicke, wobei er hinzufügt: «sehet zu, dass Ihr Gold bekommt». Auch noch ein anderer Freund soll die vornehme Dame mahnen, ein Beweis, dass Rafael, wahrscheinlich der bevorstehenden Uebersiedelung wegen, auf Einziehung ausstehender Posten bedacht sein musste. Dass es sich um das Honorar für die Grablegung handelt, braucht kaum gesagt zu werden.

Offenbar aus derselben Zeit, und zwar vom 21. April desselben Jahres 1508, datirt ein zweiter Brief Rafaels, den er ebenfalls aus Florenz an seinen Oheim Simone Ciarla nach Urbino richtete. Zunächst antwortet er auf die Nachricht von dem Tode des Herzogs Guidobaldo, über dessen Hinscheiden er innigen Schmerz äussert: «Wahrhaftig, ich konnte Euern Brief nicht ohne Thränen lesen, indessen das ist nun vorüber und nicht zu ändern; man muss sich daher geduldig in den Willen Gottes ergeben». Sodann spricht er von einem Madonnenbilde für die Präfectin, d. h. Giovanna della Rovere, Gemahlin des Francesco Maria, welchen Herzog Guidobaldo zu seinem Nachfolger bestimmt hatte. Er wünscht die Dame zufrieden zu stellen, um sich dieselbe geneigt zu erhalten. Weiterhin empfiehlt er aufs Wärmste den Florentiner Taddeo Taddei, falls derselbe nach Urbino kommen sollte. Er bittet, ihm alle Ehre zu erzeigen, ohne etwas zu sparen und fügt hinzu: «Auch Ihr werdet aus Liebe zu mir ihm alle möglichen Gefälligkeiten erweisen, da ich ihm in Wahrheit so sehr wie irgend einem lebenden Menschen verbunden bin». Von Taddei wissen wir durch Vasari, dass er als ein Verehrer ausgezeichneter Talente Rafael stets in seinem Hause und an seinem Tische haben

wollte, und dass dieser ihm aus Erkenntlichkeit zwei Bilder gemalt hatte. Weiterhin spricht der Brief von allerlei Aufträgen, die ihm jemand für Florenz und nach Frankreich geben wolle, und endlich wünscht er einen Empfehlungsbrief von dem Herrn Präfecten an den Gonfaloniere in Florenz zu erhalten, da er sich um eine Arbeit in einem Zimmer bewerben wolle, die dieser zu vergeben habe. Hier hat offenbar Rafael noch keine Ahnung von den römischen Aussichten, denn es handelt sich ohne Zweifel um die Ausmalung des Saales im Palazzo Vecchio, zu welcher bereits Lionardo und Michelangelo herangezogen worden waren. Wir erkennen aber aus diesen Aeusserungen, dass der junge Meister aus der Enge der Aufträge, die ihm bis dahin zutheil geworden waren, nach grösseren Arbeiten ausschaut. Diese sollten ihm nun im höchsten Maasse durch die Berufung an den päpstlichen Hof zufallen.

Den genauen Zeitpunkt dieser Berufung vermögen wir nicht anzugeben; aber aus einem Briefe, welchen Rafael am 5. September desselben Jahres an Francia nach Bologna schrieb, erkennen wir, dass er sich damals bereits in Rom, und zwar mitten in seinen grossen Arbeiten befand. Zunächst dankt er dem Meister für das Selbstbildniss, welches dieser ihm geschickt, und fügt hinzu: «Es ist ausserordentlich schön und so lebendig, dass ich mitunter irre geführt werde, indem ich mich Euch gegenüber glaube und Eure Stimme zu hören meine». Weiter bittet er um Entschuldigung, dass er das seinige noch nicht geschickt habe, indem er sagt: «Allein meine bedeutenden und ununterbrochenen Beschäftigungen haben es mir bis jetzt nicht möglich gemacht, dasselbe eigenhändig auszuführen, wie wir verabredet haben. Zwar hätte ich es von einem meiner Gehülfen gemalt und von mir übergangen senden können; allein das ziemt sich nicht, sondern das Gegentheil würde sich vielmehr schicken, um zu zeigen, dass ich das Eurige zu erreichen nicht im Stande bin. Habt also, ich bitte Euch, Nachsicht mit mir, denn Ihr werdet auch schon erprobt haben, was es heisst, seiner Freiheit beraubt sein und im Herrendienste stehen». Weiterhin kündigt Rafael seinem verehrten Freunde die bevorstehende Uebersendung einer Zeichnung der Anbetung der

Hirten an, von der er bemerkt: «Sehr verschieden, wie Ihr sehen werdet, von der früher von mir ausgeführten, die Ihr mit so viel Güte lobtet.» Der ganze Brief athmet aufrichtige Freundschaft und herzliche Anerkennung für den älteren Meister und zeigt uns die edle Natur Rafaels, die auch für die früheren Richtungen und ihre Vertreter warme Anerkennung hat, während der trotzige Geist des jungen Michelangelo nicht selten den älteren Künstlern seine Ueberlegenheit in verletzender Weise fühlbar machte. Wir ersehen ferner aus diesem Briefe, dass Rafael in Bologna gewesen und dort die Bekanntschaft mit Francia gemacht hatte; jene Anbetung der Hirten, von der er spricht, bezieht sich wahrscheinlich auf das Bild, welches er vor 1506 für den damaligen Beherrscher der Stadt, Bentivoglio, gemalt hatte.

Die grossen Arbeiten, welche Rafael in Rom erwarteten, bestanden in der Ausmalung einer Reihe von Prachtgemächern des Vaticans, welche Julius II. für sich herrichten liess, um nicht die Zimmer seines verhassten Vorgängers Alexanders VI., das sogenannte Appartamento Borgia, zu bewohnen. Drei grössere Zimmer von etwa zwanzig zu fünfundzwanzig Fuss, jedes mit einem Kreuzgewölbe bedeckt und von zwei entgegengesetzten Seiten durch ein Fenster erhellt, ausserdem ein Saal von gleicher Tiefe, aber doppelter Länge, sind die Räume, welche man mit dem Namen der *Stanzen Rafaels* bezeichnet. Diese galt es, an den Wänden und Decken mit Fresken zu schmücken. Vorher schon war von anderen Meistern, darunter namentlich Perugino und Sodoma, hier Manches ausgeführt worden, was aber auf Befehl des Papstes grösstentheils heruntergeschlagen wurde, um den Werken Rafaels Platz zu machen. Nur Weniges vermochte dieser in die neue Decoration hinüber zu retten. Rafael begann mit der *Stanza della Segnatura* (II, Taf. 1), die ihren Namen davon erhalten hat, dass der Papst dort die Bullen zu unterzeichnen pflegte. Dem Künstler wurde hier eine der grössten Aufgaben gestellt, welche überhaupt jemals der Malerei zutheil geworden sind. Nichts Geringeres galt es, als die gesammte Anschauung seiner Zeit von den geistigen Mächten, welche das Leben gestalten und beherrschen, zur Anschauung zu bringen: Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz.

Etwas Abstractes also sollte hier geschildert werden, der Ton des Ganzen musste mithin ein symbolischer sein und durfte selbst die Allegorie nicht ausschliessen. Schon öfter waren ähnliche Gedankencyklen im Mittelalter zur Darstellung gekommen, und die Kunst der Maler hatte nicht selten sich daran abgemüht, solche Abstractionen in frisches Leben umzusetzen. Rafael trat mit einem solchen Schatz lebensvoller Schönheit, klarer Gestaltungskraft an die Aufgabe heran, dass er alles von dem sterilen Boden der Abstraction in die köstlichste Fülle natürlichen Lebens hinaufhob, zugleich aber zu höchster Schönheit und Freiheit verklärte.

Das erste Bild, welches man, nicht grade zutreffend, als *Disputà del Sacramento* bezeichnet, schildert die Theologie (II, Taf. 2). Ein weiter Halbkreis, der sich dem Schildbogen der Wand anschliesst, enthält in seiner oberen Hälfte die Darstellung der Dreifaltigkeit, in der Mitte den thronenden Welterlöser, von der Madonna und Johannes dem Täufer, sowie etwas weiter unterhalb jederseits von sechs feierlich dasitzenden Heiligen des alten und neuen Bundes begleitet. Ueber dem Erlöser, von jubilirenden Engelchören umschwebt, steht die Halbfigur Gottvaters, unter dem Gottessohne aber die Taube des heiligen Geistes. Sehen wir hier in den oberen Gruppen die triumphirende Kirche verkörpert, so stellt ihr der Künstler in den unteren, noch auf Erden weilenden Gruppen die streitende Kirche gegenüber. Ihren Mittelpunkt bildet, um einige Stufen erhöht, der Altar, der die Monstranz mit der geweihten Hostie, das Symbol des Altarsacramentes, trägt. Als unmittelbare Hüter umgeben ihn die vier grossen Kirchenväter, weiterhin reihen sich heilige Päpste und Bischöfe an, aber auch das bewegte Leben der Gemeinde in seinen wechselnden Gemüthsstimmungen und geistigen Richtungen, seinem innigen Glauben, seiner schwärmerischen Sehnsucht, selbst seinem Zweifeln, Schwanken und Streiten, kommt zu vollem Ausdruck. Die ersten Keime zu dieser grossartigen Darstellung haben wir in dem Fresko von S. Severo zu Perugia nachgewiesen; frühere Vorstufen ähnlicher Compositionen bilden Fra Bartolommeo mit seinem Fresko von Sta. Maria nuova, sowie Ghirlandajo im Chor von Sta. Maria novella.

Aber Rafael übertrifft jene Vorgänger und sein eignes Jugendwerk durch die grossartige Rhythmik herrlich angeordneter Massen, durch die wunderbar leichte und klare Gliederung im Raum, endlich durch die geistige Tiefe und Fülle lebendiger Charakteristik der Köpfe, durch den freien Adel und die vornehme Schönheit der Gestalten. Und dabei liegt über dem Ganzen wie ein zarter Jugendhauch noch ein Abglanz jener innigen Religiosität seiner umbrischen Heimath. Florentinische Lebensfülle verbindet sich mit umbrischer Seelenschönheit zu einem unvergleichlichen Ganzen. Die zarte Durchbildung in einem goldig klaren Colorit, die höchste Sorgfalt in der wohl ganz eigenhändigen Ausführung, die selbst in zahlreichen Schraffirungen auf dem trockenen Grunde sich ausspricht, das Alles verleiht diesem Wunderwerke der Kunst den Stempel höchster Vollendung.

Mit welcher Sorgfalt der Künstler an die Vorbereitung dieser seiner ersten römischen Schöpfung ging, die für seine neue Stellung entscheidend werden musste, erkennen wir an einer grossen Anzahl von Entwürfen, die uns namentlich die allmähliche Entstehung der unteren Gruppe der linken Seite in ihrem ersten Keim und ihren weiteren Entfaltungen erkennen lässt. Doch darüber haben wir später zu berichten.

Das zweite Bild, als *Schule von Athen* (II, Taf. 4) bezeichnet, ist der Philosophie gewidmet. Hier stellte sich Rafael die Aufgabe, Bedeutung und Zusammenhang der antiken Philosophie in einem idealen Beisammensein charaktervoller, vom Drange nach Erkenntniss durchglühter Menschengestalten zu schildern. Deshalb verlegt er seine Versammlung in die hehren, lichtdurchflossenen Hallen einer feierlichen Architektur, die mit ihren antikisirenden Pilasterstellungen, ihren statuengeschmückten Nischen, ihren cassettirten, von hochragenden Kuppeln durchschnittenen Tonnengewölben den Geist des classischen Alterthums in ähnlichem Sinne ausdrückt, wie damals eben Bramante ihn im Bau von St. Peter beabsichtigte. Den Mittelpunkt der Versammlung bilden auf erhöhten Stufen die mächtigen Gestalten von Plato und Aristoteles, in denen sich die beiden entgegengesetzten Grundrichtungen alles philosophischen Denkens, die man als ideale und

empirische, als synthetische und analytische bezeichnen kann, sich ausprägen. Zu beiden Seiten sind die Häupter von einem Kreise aufmerksamer Zuhörer umringt; weiterhin sieht man links die Dialektiker, unter ihnen die allbekannte Gestalt des Sokrates, rechts wahrscheinlich die Physiker, während in den beiden wunderbar lebendigen Gruppen des Vordergrundes Arithmetik und Geometrie, Musik und Astronomie als Vorstufen philosophischer Erkenntniss charakterisirt sind. Unerschöpflich ist auch in diesem grossartigen Bilde die lebensvolle Mannigfaltigkeit, die geistsprühende Charakteristik der Gestalten; durchweg aber ist eine markigere Fülle, eine stolze Sicherheit edlen Selbstgefühls zu erkennen. Man kann nicht feiner, der in der Disputà waltenden christlichen Milde und hingebenden Innigkeit gegenüber, die in sich selbst ruhende Herrlichkeit antiken Geisteslebens bezeichnen. Was die malerische Durchbildung betrifft, so steht sie an Vollendung auf gleicher Höhe, nur ist, dem Charakter des Ganzen entsprechend, ein etwas kräftigerer, vollerer Ton angeschlagen. Von der Sorgfalt der Vorbereitung liefert der in der Ambrosiana zu Mailand aufbewahrte eigenhändige Carton [P. 145] den schönsten Beweis.

In dem dritten Bilde, dem *Parnass* (II, Taf. 3), hatte Rafael die Poesie zu schildern. Galt es in der Schule von Athen die grossen Denker des Alterthums zu versammeln, so waren hier die Dichter der classischen Vorzeit, in Verbindung mit denen des Mittelalters und der Renaissance zu vereinigen. Als idealen Sammelplatz wählte Rafael mit glücklichem Griff die Höhe des Parnass, wo man beim Rauschen des kastalischen Quells in einem Lorbeerhain, von der Schar der Musen umgeben, Apollo sitzen sieht. Statt der antiken Lyra hat Rafael dem Gott in naiver Unbefangenheit die moderne Geige gegeben. Links sieht man, von den grossen Dichtern der alten und neueren Zeit umringt, die ehrwürdige Gestalt Homers, der seine Gesänge recitirt. In die Mitte des Bildes schneidet das Fenster ein; Rafael hat aber diese räumliche Beschränkung in glücklichster Weise zu einem Vortheil der Composition umgeschaffen, indem er uns zu beiden Seiten des Fensters die tieferen Abhänge des Berges zeigt, wo auf einer unteren Felsterrasse links Sappho, rechts Pindar die Hauptfiguren der schön

geordneten Gruppen bilden. Wonniges Zusammensein im freien Genuss von Musik und Poesie auf den Höhen eines ideal gestimmten Lebens lässt sich nicht schöner schildern.

Unter dieser Darstellung malte Rafael grau in grau zwei historische Scenen, in denen sich die Werthschätzung der Poesie ausspricht: *Alexander der Grosse* lässt in das Grab des Achill die Gedichte Homers legen, und *Kaiser Augustus* hindert die Verbrennung von Virgils Aeneis (II, Taf. 7).

Das vierte Bild, ebenfalls an einer Fensterwand, schildert die Jurisprudenz. Hier trennt Rafael das Bogenfeld von den beiden durch das Fenster getheilten unteren Wandflächen und theilt dem ersteren die Cardinaltugenden der *Weisheit, Stärke und Mässigung* zu (II, Taf. 5), die gleichsam die Grundlage bei aller Gerechtigkeitspflege bilden. Das rein Symbolische wird aber auch hier von ihm zu hoher Lebensfülle verklärt. In den unteren Wandfeldern sieht man zwei historische Scenen (II, Taf. 6): die Verleihung des weltlichen und geistlichen Rechtes: links übergiebt *Kaiser Justinian* dem Trebonian das römische Gesetzbuch, rechts verleiht *Gregor IX.*, dem Rafael die Züge Julius II. gegeben hat, seinem Official das Buch der Decretalen. Diese schlichten Ceremonienscenen erhalten durch die Würde historischer Auffassung und durch die prägnanten Bildnisse besonderen Werth.

Während sodann der Sockel einfach decorativ grau in grau gemalte Karyatiden erhielt, gab Rafael den vier Gewölbkappen der Decke (II, Taf. 8) gleichsam als Titelüberschriften zu den Wandbildern die edelgedachten und schön bewegten allegorischen Gestalten der *Theologie, Philosophie, Poesie und Jurisprudenz* (II, Taf. 9, 10). Auf den kleineren Zwickelfeldern malte er endlich vier Scenen, welche die Hauptgedanken historisch erläutern. Auf die Theologie bezieht sich der *Sündenfall* als Ausgangspunkt des Erlösungswerkes, auf die Poesie die *Krönung Apollo's* und die Bestrafung des Marsyas (II, Taf. 11), auf die Gerechtigkeit das *Urtheil Salomo's* (II, Taf. 12). Für die Philosophie suchte der Künstler sich mit der allegorischen Figur der *Astronomie* abzufinden.

Mit dem Abschluss dieser Arbeiten um 1511 war ein Werk vollendet, das an Tiefe der Gedanken, Reichthum und Schönheit der Formenwelt, Harmonie malerischer Wirkung bis dahin seines Gleichen nicht gefunden hatte. Es spiegeln sich darin die geistigen Eindrücke des damaligen Rom, die läuternden und erhebenden Einflüsse, welche Rafael im Verkehr mit den erlauchtesten Geistern der Zeit und mit der Welt des classischen Alterthums empfangen hatte.

Ehe wir in der Betrachtung der Werke Rafaels fortfahren, haben wir noch eines Verhältnisses zu gedenken, welches in Rafaels Privatleben eine wichtige Stelle einnimmt: seine Beziehungen zu dem geliebten Wesen, welches, ohne durch Priesterhand ihm verbunden zu sein, mit ihm lebte und bis an seinen Tod ihm ergeben war. Die spätere Sage hat sich mit Vorliebe dieser Lieblingsgestalt bemächtigt, ihr den Namen der Fornarina (Bäckerin) gegeben und einen ganzen Roman ausgesonnen, in welchem sogar das bekannte kleine Häuschen der Via S. Dorotea in Trastevere eine Rolle spielt. Es braucht kaum gesagt zu werden, dass alle diese Fabeln grundlos sind. Wer und was die Geliebte Rafaels gewesen, wissen wir nicht; wenn aber das Portrait in der Galerie Barberini, wie allgemein angenommen wird, jene Glückliche wirklich darstellt, so kann kein Zweifel sein, dass sie ein Kind aus dem Volke war, sinnlich frisch, ja üppig, das jedenfalls mehr durch den Reiz einer ungebrochenen Natur, als durch den Zauber höherer Geistesbildung den Meister fesselte. Vasari erzählt, Rafael habe die Verbindung mit einer Nichte des Cardinals Bibbiena nur ungern eingegangen und die wirkliche Verlobung immer wieder hinaus geschoben. Wir dürfen wohl annehmen, dass sein Liebesverhältniss den Hauptgrund zu solcher Zögerung bildete. Wenn derselbe Berichterstatter mittheilt, Rafael sei den Frauen sehr ergeben gewesen, so haben wir daran nicht zu zweifeln. Wie Mozart und Goethe, war auch Rafael eine erotische Natur; ohne diese Grundstimmung jener grossen Künstler besässen wir nicht die himmlischen Melodien der Zauberflöte und des Figaro, nicht die zauberhaften lyrischen Gedichte Goethe's, nicht die Madonnen Rafaels und namentlich nicht den köstlichen Freskencyklus von Amor und Psyche. Bei alledem aber brauchen

wir die albernen Klatschgeschichten Vasari's nicht zu glauben, wenn er uns erzählt, Agostino Chigi habe Rafael nicht anders an seine Arbeit in der Farnesina fesseln können, als indem er seine Geliebte in die Villa habe bringen lassen, damit dieser sie stets bei sich hätte. Solche abgeschmackte Erfindungen richten sich selbst. Von der Gluth aber, mit welcher Rafael sich der Liebe hingab, hat er uns einige Zeugnisse in mehreren Sonetten hinterlassen, welche er mitten im Drange des höchsten künstlerischen Schaffens hingeworfen hat. Diese glühenden Naturlaute der Empfindung entrangen sich ihm bei den Studien zur Disputà, denn wir lesen sie auf mehreren zu dieser Composition gehörigen Skizzenblättern. Das eine dieser Sonette lautet:

Süss ist das Rückgedenken, und ich freue
Mich dieses Sturms. Doch um so bitt'rer dann
War Scheiden, dass ich blieb als wie ein Mann,
Dess Stern im Meer erlosch nach Himmelsbläue.

O Zunge, trage nicht zu reden Scheue,
Sag, wie die unerhörte List begann,
Mit der mich Amor mir zur Qual umspann;
Ihm dank' ich drum, sie preis' ich stets aufs Neue.

Die sechste Stunde war's. Die eine Sonne
Versank, und eine andre kam gegangen
Und ward in Thaten mehr als Worten kund.

Ich aber blieb zurück in grosser Wonne
Und Qual; denn ach, je heisser das Verlangen
Zu reden, um so mehr verstummt der Mund.

Wir haben es hier nicht mit der Leistung eines Poeten zu thun, sondern nur mit den süss stammelnden Ergüssen eines leidenschaftlichen Gemüthes, das die Liebe zum Dichter macht. In ganz andrer Weise zeigt sich auch in diesen flüchtigen Strophen Rafael als sein grosser Nebenbuhler Michelangelo, der in einer grossen Anzahl von Gedichten einen ernsten, die ganze Welt umspannenden, in die Tiefen menschlichen Ahnens und Forschens eintauchenden Gedankeninhalt in männlich herber Form verkündet. Von ähnlicher

Gluth der Stimmung ist ein andres dieser Sonette erfüllt, das ebenfalls hier seinen Platz finde:

Du hast so lieblich, Liebe, mich betrogen
Mit zweier Augen Gluth, dran ich vergehe,
Mit Rosenschimmer und mit weissem Schnee,
Ehrbaren Sitten, Worten, süss gewogen,

Dass diese Gluth nicht Flüss' und Meereswogen
Zu löschen taugen, wie ich gern gestehe,
Da mir so wohl thut dies mein brennend Wehe,
Gern würd' ich tiefer noch hineingezogen.

Wie war es süss, das holde Joch zu tragen
Der weissen Arme, die mich fest umschlangen,
Dass ich, mich lösend, litt des Todes Pein.

Nichts mehr von all' dem Andern will ich sagen,
Zu grosses Glück schafft uns ein tödtlich Bangen,
Darum verstumm' ich und gedenke Dein.

Wir wissen nicht, auf welche Persönlichkeit sich diese Ergüsse beziehen, da wir nicht feststellen können, wann das Verhältniss zu jener durch Vasari bezeugten Geliebten begonnen hat. Aber der unmittelbare Zusammenhang mit den Studien zur Disputà lässt uns erkennen, wie Rafael mitten in der schöpferischen Thätigkeit an einem Werke erhabener religiöser Anschauung doch von Liebeswonne und schmerzlich süsser Rückerinnerung glücklicher Stunden erfüllt ist. Das gemahnt uns an jenen Brief, in welchem er in einem Athem nach einer Predigt und einem Liebesgedicht verlangt.

Kehren wir nun zur Betrachtung seiner grossartigen Schöpfungen zurück. Das zweite Zimmer des Vaticans, in den Jahren 1512 bis 1514 ausgeführt, trägt von dem Hauptbilde desselben den Namen der *Stanza d'Eliodoro* (II, Taf. 13). Rafael verlässt die gedankenreiche symbolisch-allegorische Darstellungsweise und wendet sich dem Gebiete historisch-dramatischer Schilderung zu. Es sind ganz andre Aufgaben, die ihm hier gestellt werden, und sofort weiss er auch für sie den richtigen Ton zu treffen. Der Grundgedanke war hier, in einer Reihe geschichtlicher Scenen den Schutz zu schildern, welcher

der christlichen Kirche, das heisst nach der Auffassung jener Zeit dem Papstthum, gegen äussere und innere Gefahren durch göttliche Gnade zutheil wird. Das erste Bild stellt nach dem zweiten Buch der Maccabäer die *Vertreibung des* syrischen Feldherrn *Heliodor* aus dem Tempel von Jerusalem dar (II, Taf. 14). Während der Hohepriester im Hintergrunde in innigem Gebet am Altare kniet, um den Schutz des Himmels gegen den frechen Tempelräuber zu erflehen, vollzieht sich bereits an diesem das Strafgericht Gottes. Mit staunenswerther Gewalt entfesselt Rafael in dieser unvergleichlichen Gruppe das kühnste dramatische Leben. Gesteigert wird dasselbe noch durch die der andern Seite zugetheilte Gruppe, wo der Papst mit den Zügen Julius II., von seinen Sesselträgern herbeigebracht, über dem angstvoll bewegten Volke als ruhiger Zuschauer des Vorganges erscheint.

Ist hier der Schutz des Himmels bei den äusseren Gefahren der Kirche zu ergreifender Anschauung gebracht, so schildert das zweite Bild, die *Messe von Bolsena* (II, Taf. 15), die wunderbare Errettung der Kirche aus den inneren Gefahren des Zweifels und der Ketzerei. Ein deutscher Priester, so meldet die Legende, der an dem Wunder der Transsubstantiation zweifelte, wurde auf der Reise nach Rom, als er in Bolsena das Messopfer darbrachte, beim Brechen der Hostie durch das Bluten derselben bekehrt. Kaum lässt sich für die darstellende Kunst ein undankbareres und schwierigeres Thema denken, als die Schilderung eines solchen Wunders. Um so grösser ist die Genialität des Künstlers, der selbst diesen widerstrebenden Stoff in grossem historischen Sinn zu lebensvoller Schönheit zu gestalten wusste. Zugleich sind aufs Geistvollste die schwierigen Raumverhältnisse — denn es handelt sich wieder um eine Fensterwand — der Composition dienstbar gemacht. Oben über dem Fenster sieht man auf dem erhöhten Chor, zu welchem von beiden Seiten Stufen emporführen, die feine Gestalt des ungläubigen Priesters, wie er eben die Hostie bricht, hinter ihm eine schöne Gruppe von Chorknaben mit brennenden Kerzen. Auf der andern Seite des Altars kniet vor seinem Betpult in ruhiger Andacht der Papst mit den Zügen Julius II., hinter ihm auf den Stufen seine geistlichen Begleiter, und

im Vordergrunde neben dem Fenster die charaktervollen Gestalten der Sesselträger, alle in ruhiger Haltung, wie sie der Umgebung des Papstes zukommt. Gegenüber, auf der andern Seite des Fensters, zeigen sich prächtige Volksgruppen, in deren leidenschaftlicher Bewegung sich der Reflex des wunderbaren Vorgangs zu erkennen giebt. Wie Rafael diese drei Haupttheile der Composition zu einem einzigen grossen dramatisch-historischen Ganzen verbunden hat, das bleibt für alle Zeiten höchster Bewunderung werth. Zugleich tritt in diesem Werke wie in den übrigen Bildern desselben Zimmers eine breitere Behandlung der Form, ein kraftvolleres Colorit, bei welchem auch dem Zeitcostüm Rechnung getragen wird, mit einem Wort eine vollere malerische Behandlung ein, die sich besonders auch in den grossartig aufgefassten Portraitfiguren bekundet. Wir dürfen darin den Einfluss der gleichzeitigen venezianischen Malerei, die Rafael durch Sebastian del Piombo vermittelt wurde, erkennen. Aber auch hier nimmt Rafael mit der untrüglichen Sicherheit seines grossen Künstlerinstinkts nur das ihm und seinen künstlerischen Tendenzen Entsprechende aus der fremden Kunstweise auf.

Das dritte Bild bringt in der Darstellung *Attila's vor Rom* (II, Taf. 16) wieder eine reich bewegte Scene dramatisch-historischen Lebens. Der Künstler schildert, wie der wilde Hunnenfürst, dessen Weg durch Brand und Verwüstung bezeichnet wird, dicht vor Rom durch die wunderbare Erscheinung der Apostelfürsten erschreckt und durch die Mahnungen des Papstes zur Umkehr bewogen wird. Die leidenschaftliche Bewegung der Kriegergruppen, in deren Costümen das Studium der römischen Monumente, namentlich der Trajanssäule hervortritt, erhält wieder durch die feierliche Ruhe des Papstes und seiner Umgebung den wirksamsten Gegensatz. Da der Papst hier die Züge Leo's X. trägt, so erkennen wir, dass die Vollendung des Bildes nicht mehr unter Julius II. stattfand, sondern in die erste Zeit Leo's X. fällt.

Das letzte Bild dieses Zimmers ist die an der zweiten Fensterwand ausgeführte *Befreiung Petri* (II, Taf. 17). Auch hier hat Rafael die räumlichen Bedingungen mit hoher Genialität für die Gestaltung

der Composition benutzt, denn während man in der Mitte über dem Fenster den Apostel im Gefängnisse sieht, wie er durch den Lichtglanz des eben eingetretenen Engels geblendet wird, führt ihn der Engel rechts durch die schlafenden Wächter hindurch, indess links eine andere Gruppe von Wächtern vertheilt ist. Rafael zeigt sich in diesem Bilde als Meister coloristischer Feinheiten und Lichtwirkungen, denn zu dem überirdischen Glanze des Engels gesellen sich das Mondlicht und die Fackelbeleuchtung in bewunderswürdiger Wahrheit der Wirkung. Sämmtlichen Bildern dieses Raumes liegen Anspielungen auf Zeitereignisse zu Grunde: Heliodor's Vertreibung sollte die Verjagung der Feinde aus dem Kirchenstaat, die Messe von Bolsena die vermeintliche Besiegung der Irrlehren zu Anfang des 16. Jahrhunderts, Attila die Vertreibung der Franzosen aus Italien, Petri Befreiung endlich die Befreiung Leo's X., als er noch Cardinal war, aus den Händen der Franzosen in Mailand bedeuten.

Am Sockel (II, Taf. 20) sind grau in grau *allegorische Figuren als Karyatiden* und dazwischen kleine Bilder als Bronzereliefs gemalt. Alle diese Sockelbilder, gleich denen im vorhergehenden Zimmer, hat später Carlo Maratti erneuern müssen. Bedeutungsvoller, obwohl nicht von hervorragendem Werthe, sind die *vier Bilder des Kreuzgewölbes*, an denen Rafael wohl wenig Antheil hat (II, Taf. 18, 19). Sie schildern vorbildlich in Scenen aus dem alten Testament den wunderbaren Beistand Gottes. Jehovah erscheint dem Noah; Abraham wird durch den Engel von der Opferung seines Sohnes zurückgehalten; Jacob sieht im Traum die Himmelsleiter; Jehovah erscheint dem Moses im brennenden Dornbusch. Das Bemerkenswertheste an diesen Bildern ist, dass in der Gestalt Jehovahs sich deutlich die Einwirkung der Sixtinischen Decke nachweisen lässt. Ueberhaupt darf man in dem gesteigerten dramatischen Leben der Stanza d'Eliodoro Einflüsse des Geistes Michelangelo's, der grade damals neben Rafael im Vatican thätig war, erkennen.

Wenden wir uns nun zu den Tafelbildern dieser ersten römischen Epoche, so finden wir auch in ihnen, wie sich Rafael allmählich unter den grossen römischen Eindrücken zu einer freieren Auffassung

erhebt und den florentinischen Naturalismus immer mehr abstreift, um zu hoher Idealität und frei menschlicher Schönheit durchzudringen. Am klarsten lässt sich dieser Umwandlungsprozess in den einfachen Madonnen und heiligen Familien erkennen. Der Kopf der Madonna zeigt zuerst noch das sanfte Oval, den milden jungfräulichen Ausdruck in den frommen Augen und dem kleinen lieblichen Munde. Aber allmählich gewinnt der grosse römische Typus Einfluss, und die Madonna wird frauenhafter, mütterlicher, das grosse Auge blickt offener mit dunkler, fast leidenschaftlicher Gluth, auch das früher hellblonde Haar wird dunkler, die mächtigen Körperformen und die Gewänder in ihrem breiten Wurf mahnen an die Einwirkung der monumentalen Schöpfungen. Damit geht in der ersten römischen Zeit eine Vertiefung des religiösen Elementes zusammen. In den landschaftlichen Gründen verdrängen die mächtigeren Linien, die grossartiger geschwungenen Formen der römischen Campagna, die mit antiken Ruinen und classischen Bauwerken charaktervoll ausgestattet werden, die feinen florentinischen und umbrischen Hügellandschaften mit ihren mittelalterlichen Städten, Kirchen und Castellen und den vereinzelten zierlichen Baumgruppen der Mittelgründe. Im Vordergrunde macht sich anfangs noch eine liebevolle Naturfreude durch sorglich behandelten Rasen mit allerlei Wiesenblumen und Pflanzen bemerklich. Aber allmählich tritt auch diese Freude am Detail mehr zurück. In der Färbung lässt sich, offenbar unter venezianischem Einfluss, das Streben nach vollerer Plastik der Form, nach kräftigeren Localtönen und reicherer Modellirung deutlich erkennen.

Zu den frühesten und zugleich lieblichsten dieser Bilder gehört die *Madonna aus dem Hause Alba* in der Eremitage zu Petersburg (I, Taf. 26), die schon durch die Medaillonform des Bildes noch an die Florentiner Zeit erinnert. Auch das Gebetbuch, welches sie in der Linken hält, ist ein Motiv aus Rafaels früherer Epoche. Besonders schön im frei bewegten pyramidalen Aufbau und im vollkommenen Einklang der Linien ist die *Madonna Aldobrandini* in der Nationalgalerie zu London (I, Taf. 27), welche wie die vorhergehende das

harmlose Spiel des Christuskindes mit dem kleinen Johannes unter der Obhut der herzlich zuschauenden Madonna zum Gegenstande hat; doch zeigt sich hier die Madonna nur in Halbfigur, im geschlossenen Raume sitzend, und die Beziehung zur umgebenden Natur wird durch den Ausblick in eine Gebirgslandschaft vermittelt. Ein ganz neues Motiv bringt der Künstler sodann in der für Sta. Maria del Popolo gemalten *Madonna di Loreto* (I, Taf. 25), indem er den in der Madonna del Velo bereits früher aufgetretenen Gedanken des von der Mutter im Schlaf beobachteten Kindes neu variirt; nur dass hier der kleine Jesus, während die Mutter den schützenden Schleier von ihm entfernt, erwacht und in lebhaftem Verlangen die Aermchen nach ihr ausstreckt; eine Composition von vollendeter Schönheit. Unmittelbarer weist sodann die köstliche *Madonna mit dem Diadem* im Louvre (I, Taf. 28), auch Vierge au linge genannt, auf jenes erste Motiv zurück, denn hier hebt die Mutter den Schleier von dem in süssem Schlaf daliegenden Liebling, um ihn dem anbetenden Johannesknaben zu zeigen; ohne Frage eine der köstlichsten Madonnen, die Rafael je gemalt. Man muss dieses Bild in den Anfang der römischen Epoche setzen, denn es steht in der Ausführung den florentinischen Werken noch nahe und bezeugt in der reich mit römischen Monumenten und Ruinen ausgestatteten Landschaft den mächtigen Eindruck der antiken Denkmäler.

Von freier Anmuth ist sodann die *Madonna der Bridgewater Galerie* in London (I, Taf. 30), die das Christuskind auf dem Schosse hält, und die in geschlossenem Raum dargestellt ist. Dasselbe gilt von der *Madonna delle torre* (I, Taf. 31), die das stehende Christuskind an sich drückt. Die vollkommenste Lösung dieses einfachsten Themas ist die unvergleichliche *Madonna della Sedia* der Galerie Pitti (I, Taf. 34), jenes entzückende, von Schönheit strahlende Rundbild, das nichts Anderes enthält, als eine römische Mutter in der kleidsamen Volkstracht, auf einem Sessel sitzend und ihren Knaben voll Mutterfreude ans Herz drückend, während der kleine Johannes andächtig zuschaut. Unvergleichlich ist hier die Composition in den gegebenen Raum hinein gestellt, mit einer Vollendung in der Ueberschneidung

der Linien, die ein Wunder künstlerischer Meisterschaft genannt werden muss. Die *Madonna della Tenda* in München (I, Taf. 35) ist eine ebenfalls geistvolle Variante dieses Motivs. Etwas kühler berührt uns das Rundbild der *Madonna mit den Candelabern* bei Mrs. Munro in London (I, Taf. 36), wo die beiden von andrer Hand hinzugefügten candelaberhaltenden Engel den Eindruck der an sich trefflichen Composition schwächen. Zu diesen meist für die Privatandacht ausgeführten Bildern gehört sodann noch die Madonna del divino' amore oder *Vierge à la bénédiction* im Museum zu Neapel (I, Taf. 32), in welcher Rafael das erweiterte Thema der hl. Familie zu einer idyllischen Scene gestaltet, indem er das kindliche Spiel, in welchem der Jesusknabe den vor ihm niederknieenden Johannes unter Beihülfe der heiligen Elisabeth segnet, zu einer weihevollen Ceremonie gestaltet.

Wie Rafael um dieselbe Zeit das feierliche Altarbild zur höchsten Stufe symmetrisch aufgebauter und dabei rhythmisch bewegter, lebensvoller Composition erhebt, zeigt die 1511 ausgeführte *Madonna di Foligno* in der Galerie des Vaticans (I, Taf. 29). Die auf Wolken thronende Madonna mit dem in lebhafter Bewegung hinab strebenden Kinde bildet mit den unten in Verehrung versammelten Heiligen und dem durch den hl. Hieronymus empfohlenen Stifter des Bildes eine Gruppe voll wirksamer Contraste, die durch den mit einer Tafel in der Mitte stehenden Engelknaben aufs Schönste abgeschlossen wird. Das Bild, welches auch in der malerischen Durchführung grosse Kraft und feine Abtönung zeigt, lässt deutlich den Einfluss der monumentalen Arbeiten des Meisters erkennen. In anderer Weise, aber nicht minder vollkommen, löst Rafael eine verwandte Aufgabe in der *Madonna del Pesce* des Museums zu Madrid (I, Taf. 33), wo die Madonna, ihren Verehrern näher gerückt, mit diesen eine trauliche Familiengruppe bildet. Trostreich und huldvoll wendet sie sich dem jungen Tobias zu, der von dem Erzengel ihr dringlich empfohlen wird. Als drittes feierliches Altarbild dieser Epoche ist die 1513 für Bologna gemalte, jetzt in der Pinakothek daselbst befindliche *hl. Cäcilie* zu nennen (I, Taf. 83). Der Künstler hat hier in der Patronin der

heiligen Musik den Sieg der himmlischen Musik über die irdische verherrlicht und zugleich in den verschiedenen Gestalten alle Abstufungen des Ausdrucks, von dem begeistert visionären der Cäcilia und dem tiefen Versunkensein des hl. Paulus bis zu dem frohen Geniessen der hl. Magdalena mit durchdringend psychologischer Kraft geschildert. Endlich gehört hierher das kleine Cabinetsbild der *Vision Ezechiels* in der Galerie Pitti (I, Taf. 85). Auch hier ist das Visionäre mit divinatorischer Kraft zum Ausdruck gebracht und zugleich in dem Aufbau der Gruppe, in dem rauschenden Schwung der Bewegung die volle Höhe der Meisterschaft bekundet. Die Landschaft ist nicht bloss von stimmungsvollem Reiz, sondern sie trägt wesentlich durch den fein abgewogenen Gegensatz dazu bei, den visionären Eindruck der Gruppe zu verstärken. Ohne Frage hat Michelangelo's Sixtinische Decke den Anstoss zu dieser Composition gegeben, aber man erkennt auch, wie selbständig Rafael auf seiner glücklichen künstlerischen Eigenart beharrt. Die Ausführung ist durchaus eigenhändig, von zartester Durchbildung eines kraftvollen und dabei glühenden Colorits und trotz des kleinen Massstabes ohne alle Peinlichkeit. Minder günstig erwies sich der Einfluss Michelangelo's bei dem Freskobild des *Jesaias* (II, Taf. 66), welches Rafael 1512 in der Kirche St. Agostino ausführte. Hier scheint unter dem dämonischen Eindruck der Propheten der Sixtinischen Decke der Genius des Meisters sich zu beugen; nur die beiden hinzugefügten Genien verrathen echt Rafaelische Anmuth.

In dieselbe Zeit sind noch einige Portraits zu setzen, in welchen sich Rafael auf der Höhe historischer Auffassung zeigt. Zunächst ist das berühmte Bildniss *Papst Julius II.* im Palazzo Pitti in Florenz (I, Taf. 53), zu nennen, ein Werk höchsten Ranges, das das individuelle Leben voll Charakter, geistreich beseelt, bis zum Typischen gesteigert, zeigt. Die malerische Durchführung ist von vollendeter Sorgfalt. Das schöne *Jünglingsportrait* beim Fürsten Czartoryski in Paris (I, Taf. 54) wird mit Unrecht für ein Selbstbildniss des Künstlers ausgegeben. Der feine, vornehme, aber bis zum Weibischen weichliche junge Mann hat höchstens in dem schwarzen Barett und dem langen Haar Aehnlichkeit mit Rafael. Dasselbe gilt von dem schönen aber stark übermalten

Bildniss des *Bindo Altoviti* in der Pinakothek zu München (I, Taf. 56), einem ursprünglich ohne Zweifel trefflichen, durch Vasari bezeugten Bilde, welches mit Unrecht bisweilen als Selbstportrait bezeichnet wird. Geradezu unerfreulich wirkt das allgemein als *Fornarina* (I, Taf. 55), d. h. als jene sagenhafte Geliebte Rafaels bezeichnete Bildniss einer Römerin in der Galerie Barberini zu Rom, obwohl es in der Schilderung der stattlichen plastischen Gestalt von grosser Meisterschaft zeugt. Eins der seelenvollsten Rafaelischen Bildnisse dagegen, das vielleicht noch dem Ausgang dieser Epoche angehört, ist die poetische *Jünglingsgestalt im Louvre* (I, Taf. 57), die in träumerischem Ausdruck den Kopf auf die rechte Hand stützt, ein Werk, das auch in der Feinheit malerischer Behandlung, dem weichen goldigen Duft der Carnation, dem zarten Grau der Schatten von unvergleichlicher Harmonie ist. Zarte Jünglingsträumerei kann nicht stimmungsvoller wiedergegeben werden.

IV.

RAFAEL UNTER LEO X.

Als am 21. Februar 1513 Julius II. hinschied, fand eine der bedeutendsten Epochen im Leben Rafaels, wie in der gesammten Entwickelung der römischen Kunst ihren Abschluss. Der grosse staatsmännische Blick und der kühne kriegerische Geist jenes gewaltigen Papstes hatten sich zwar in erster Linie der Erhöhung der Machtverhältnisse des Kirchenstaates zugewandt; aber auch das wissenschaftliche und künstlerische Leben war während seiner Regierung in grossem Stil gefördert worden. Für die ausgedehnten baulichen Unternehmungen, die auf die Umgestaltung der Peterskirche und den Neubau des Vatican abzielten, hatte er in Bramante den ersten Architekten der Zeit zu gewinnen gewusst. Für die höchsten Aufgaben der Plastik und der Malerei hatten sich ihm die ersten Meister zur Verfügung gestellt. Was Michelangelo und Rafael in jenen fünf Jahren seit 1508 geschaffen, gehört zu den höchsten Schöpfungen der Kunst aller Zeiten, zu den erhabensten Besitzthümern der Menschheit.

In etwas anderm Sinne fasste Leo X., der lebenslustige Mediceer, seine Stellung auf. In den Traditionen seines Hauses aufgewachsen, gab auch er sich der Pflege von Wissenschaft, Poesie und Kunst hin;

aber die heroische Zeit der Frührenaissance, die um die höchsten Güter im Sinne der neuen Epoche zu ringen und zu kämpfen hatte, war vorüber und hatte überall einem sybaritischen Genussleben Platz gemacht. Leo X. fasste das höchste Amt der Christenheit nur als eine bequeme Gelegenheit zu heiterem Lebensgenuss auf, und wie er in der Wahl seiner Belustigungen nichts weniger als prüde war, wie er neben ernsteren geistigen Genüssen der Poesie und der Musik derben Possenreissereien und rohen Kraftstücken nicht abgeneigt war, so galt ihm auch die Kunst hauptsächlich als ein Mittel zur Erhöhung des Vergnügens und des Glanzes seines Hofes. Die Kunst nimmt unter seiner Aegide vielfach einen decorativen Charakter an, und es gehörte die ganze ideale Höhe und sittliche Grösse Rafaels dazu, um in dieser Strömung die ewigen Rechte des Idealismus zu wahren.

Geradezu verhängnissvoll wurde für seine schöpferische Thätigkeit, ja für sein Leben selbst die uneingeschränkte Gunst, mit welcher der neue Papst ihn überhäufte. Je widerstrebender diesem der störrige Stolz Michelangelo's war, desto bezaubernder berührte ihn die unvergleichliche Anmuth, die hingebende Liebenswürdigkeit, in welche sich bei Rafael der lautere Adel vornehmer Gesinnung hüllte. Für alle künstlerischen Unternehmungen des Papstes wurde Rafael herangezogen; nicht bloss schritt die Ausschmückung der vaticanischen Zimmer fort und wurde durch die prachtvolle Ausstattung der Loggien noch ergänzt; nicht nur wurden ihm die Entwürfe für die Wandteppiche der Sixtinischen Kapelle und manche andere monumentale Werke aufgetragen: auch die Riesenlast des Baues von St. Peter wurde nach dem Tode Bramante's durch ein Breve vom 1. August 1514 auf seine Schultern gewälzt. Selbst die Aufsicht über alle Ausgrabungen in und bei Rom übertrug ihm der Papst und spornte ihn dadurch zu umfassenden antiquarischen Arbeiten und Untersuchungen an.

Von Rafaels Verhältnissen zu jener Zeit berichtet er selbst in einem Briefe, welchen er am 1. Juli 1514 an seinen verehrten Oheim Simone Ciarla schrieb. Wir erfahren zunächst aus diesem Document,

dass die Verwandten daheim auf die Nachrichten über die glänzende Stellung des jungen Künstlers in Rom es für zeitgemäss erachtet hatten, dass derselbe sich nun verheirathe, und offenbar hatten sie sich beeilt, ihm eine Landsmännin vorzuschlagen. Rafael lehnt die Parthie in diplomatischer Weise, aber doch ziemlich entschieden ab, indem er sagt: „In Betreff derjenigen, die Ihr mir anfangs zugedacht, muss ich Euch antworten, dass ich sehr froh bin und Gott beständig danke, weder diese noch eine andere genommen zu haben, und darin war ich weiser als Ihr, die Ihr mir sie geben wolltet. Ich bin überzeugt, Ihr werdet jetzt selbst einsehen, dass ich nicht dahin gekommen wäre, wo ich jetzt bin. Denn ich habe für 3000 Goldducaten Besitz schon jetzt in Rom und eine Jahreseinnahme von 50 Goldscudi. Ferner hat Se. Heiligkeit unser Herr mir den Bau der Peterskirche anvertraut mit 300 Ducaten Jahresgehalt für meine Lebenszeit, und ich bin sicher, noch andre Einkünfte zu erhalten, denn ich werde für meine Arbeiten ganz nach meinen Wünschen bezahlt. Auch habe ich ein anderes Zimmer für Se. Heiligkeit zu malen begonnen, wofür ich 1200 Goldducaten bekomme. Ihr seht also, theuerster Oheim, dass ich Euch, sowie allen Verwandten und der Vaterstadt Ehre mache. Aber ich verfehle nicht, Euch immer im Herzen zu tragen, und wenn ich Euren Namen höre, so glaube ich den Namen eines Vaters zu hören."

Sodann kommt er noch einmal auf die Heirathsangelegenheit zurück und sagt: „Wisst, dass mir der Cardinal von Sta. Maria in Portico (Bibbiena) eine seiner Verwandten zur Frau geben will, und mit Eurer und des Priesters Genehmigung habe ich versprochen, Sr. Herrlichkeit zu Willen zu sein. Ich kann mein Wort nicht brechen, ich werde mehr als je gedrängt und werde Euch sofort von Allem unterrichten." Indem er den Oheim nochmals um Geduld bittet, fügt er hinzu: „Wenn übrigens Francesco Buffa Parthien hat, so fehlt es auch hier nicht daran, da ich in Rom ein schönes Mädchen von guter Familie und gutem Ruf haben könnte, die mir eine Mitgift von 3000 Goldscudi zubringen würde; ausserdem wohne ich in einem Hause, welches hier doppelt so viel werth ist als dort,

dessen seid versichert". Es scheint, dass die Verwandten sogar ihm nahe gelegt hatten, in die Heimath zurückzukehren, denn er fährt fort: „Was meinen Aufenthalt in Rom betrifft, so kann ich schon aus Liebe zum Bau von St. Peter nirgend anderswo sein, als hier, da ich die Stelle Bramante's einnehme. Aber welcher Ort in der Welt wäre auch würdiger als Rom, welches Unternehmen grossartiger als dieser Bau, der erste Tempel der Welt? denn es ist das grösste Bauwesen, welches man je gesehen hat und wird über eine Million Goldes kosten. Wisset, dass der Papst verordnet hat, 60000 Ducaten jährlich für den Bau auszugeben, und dass er kaum an etwas Anderes denkt. Mir hat er einen sehr gelehrten, über achtzig Jahr alten Ordensbruder zum Berather gegeben, und da der Papst sieht, dass derselbe nicht lange mehr leben kann, so hat Se. Heiligkeit ihn mir zum Gehülfen gegeben, weil er ein Mann von grossem Ruf und grosser Gelehrsamkeit ist, damit ich von ihm lerne, wenn er irgend ein schönes Geheimniss in der Architektur besitzt und mich in dieser Kunst vervollkommne. Sein Name ist Fra Giocondo. Täglich lässt der Papst uns rufen und unterhält sich mit uns über den Bau. Ich bitte Euch, geht zum Herzog und zur Herzogin und erzählt ihnen dieses, denn ich weiss, sie werden gern hören, dass einer ihrer Diener sich Ehre erwirbt, und empfehlt mich den Herrlichkeiten, wie ich mich Euch beständig empfehle."

Wir ersehen aus diesem Briefe, welche Ueberlast von Arbeiten Rafael durch die Gunst des Papstes aufgebürdet wurde. Schreiten wir zur Betrachtung der damals entstandenen Malereien, so ist zunächst die Fortsetzung der Arbeiten in den Stanzen zu erwähnen. Dass die Vollendung der Stanza d'Eliodoro schon in die Zeit Leo's X. fiel, haben wir gesehen. Die tieferen Beziehungen der gewählten Themata zu den damaligen römischen Verhältnissen, namentlich zu den Verhandlungen des Lateranischen Concils hat H. Hettner neuerdings in seinen «Italienischen Studien» dargelegt, auf welches geistvolle Buch wir hier ausdrücklich verweisen. An jene Arbeiten schloss sich unmittelbar die *Stanza dell' Incendio* (II, Taf. 21), wie dieses Zimmer nach dem Hauptbilde desselben, dem Brand im Borgo, genannt wird.

Rafael behält hier die Ausdrucksweise dramatisch-historischer Schilderung bei. In der Auswahl der Scenen war die Anspielung auf den Namen des Papstes entscheidend, sodass Ereignisse aus der Regierung Leo's III. und Leo's IV. darzustellen waren. Die Ueberhäufung mit Arbeiten aller Art zwang aber den Künstler, auf die eigne Ausführung zu verzichten und mit derselben seine Schüler zu betrauen. Daher die ungleich derbere, minder harmonische, ja vielfach harte Farbenwirkung. Die Compositionen aber sind sämmtlich von ihm entworfen, und die reiche Zahl noch jetzt erhaltener herrlicher Actstudien beweist, mit welcher Sorgfalt der Meister die Arbeiten vorbereitete.

Den Anfang macht das Wandbild mit der Darstellung des *Reinigungseides Leo's III.* vor Karl dem Grossen (II, Taf. 22), eine Ceremonienscene von prächtiger Wirkung, durch lebensvolle Gestalten und klare Anordnung von historischer Bedeutung. Dasselbe gilt von der *Krönung Karl's des Grossen* durch Leo III. (II, Taf. 23), wiederum ein Bild, das durch bedeutsame Charaktere und wirksame Anordnung zu fesseln weiss. Bewegteres Leben schildert Rafael sodann in dem *Ueberfall bei Ostia* (II, Taf. 25), wo unter Leo IV. ein glänzender Sieg über die saracenischen Seeräuber, welche mit ihrer Flotte den Hafen von Ostia blockirten und Rom bedrohten, erfochten wurde. Kampf und Unterjochung der Gefesselten, die vor den am Ufer thronenden Papst gebracht werden, ist in einer Reihe glücklich erfundener und harmonisch zusammenwirkender Scenen geschildert. In den gewaltigen Motiven der Bewegungen, den kühnen Verkürzungen, in der Vorliebe für energisch entwickelte nackte Gestalten spricht sich hier deutlich der Einfluss der Antike und der Wetteifer mit Michelangelo aus.

Noch mehr und in noch glänzenderer Weise gilt dies von dem vierten Bilde, dem *Brand im Borgo* (II, Taf. 24). Rafael hatte hier wieder eine der schwierigsten Aufgaben zu lösen; er sollte darstellen, wie durch Leo IV. ein in der vaticanischen Vorstadt ausgebrochener Brand einfach mittelst des Zeichens des Kreuzes gelöscht wurde. Mit höchster künstlerischer Einsicht verlegt Rafael

die Erscheinung des Papstes in die den Mittelgrund des Bildes einnehmende Loggia des vaticanischen Palastes, dessen hohe Treppe von leidenschaftlich um Hülfe flehendem Volk angefüllt ist. Im Vordergrund aber schildert er durch herrliche Gruppen von Flüchtenden, Rettenden und Löschenden die ganze leidenschaftliche Aufregung einer solchen Scene, bei der das Wüthen des Elementes die dunklen elementarischen Gewalten im Menschengemüthe entfesselt. Die um Hülfe flehenden Frauen der Mittelgruppe stellen in prägnanter Weise die Verbindung mit dem Mittelgrunde her. So leidenschaftlich hier sich Alles geberdet, so liegt doch auf diesen prachtvollen Gestalten von kräftigen Männern und elastischen Jünglingen, von hülfsbedürftigen Greisen und Kindern, von mannigfach bewegten herrlichen Frauen, welche die Ihrigen zu schützen suchen oder Wasser zum Löschen herbeitragen, ein unerschöpflicher Zauber von Schönheit. Am Gewölbe dieses Zimmers behielt Rafael die Malereien Perugino's bei, als *Sockelbilder* liess er in Bronzefarbe eine Anzahl von Fürsten darstellen, welche die Kirche beschützt haben (II, Taf. 26. 27).

Im Jahre 1517 war dieses Zimmer vollendet, und man schritt nun zur Ausmalung des grossen Saales, welcher als *Constantinssaal* (II, Taf. 28) diese Zimmerreihe abschliesst. Auch für diesen Raum vermochte Rafael nur den Entwurf für das Ganze und für das Hauptbild, die Constantinsschlacht, zu fertigen. Da er stets nach neuen Ausdrucksmitteln strebte, so beschloss er, durch das Beispiel des Sebastian del Piombo veranlasst, das Ganze in Oel ausführen zu lassen. Die beiden allegorischen Figuren der Gerechtigkeit und der Sanftmuth wurden in der That probeweise durch seine Schüler in Oel ausgeführt. Des Meisters Tod und das bald darauf eingetretene Hinscheiden Leo's X. brachte die Ausführung ins Stocken, und erst unter Clemens VII., seit 1523, wurde das Werk wieder aufgenommen und hauptsächlich durch Giulio Romano mit Unterstützung von Francesco Penni und Rafael del Colle zu Ende geführt. Doch kehrten diese dabei zur Freskomalerei zurück und liessen nur die beiden in Oel bereits ausgeführten Figuren stehen.

Der Inhalt der Darstellungen ist hier dem Gebiet der blossen Anspielung entrückt und auf die Höhe der eigentlichen Geschichte gehoben. Hatte Rafael schon in jenen Werken dem oft ungünstigen Stoff Würde und Bedeutung zu geben gewusst, so durfte er hier in den tiefen und vollen Strom historischen Lebens tauchen. Das Thema war die Geschichte Constantins, also einer der grössten Momente der Weltgeschichte, der Sieg des Christenthums über die heidnische Welt. Mit unvergleichlicher Macht schlägt hier Rafael den vollen Ton historischen Lebens an und setzt die ganze Summe seiner Künstlererfahrungen an die monumentale Schilderung jener Vorgänge. Vier grosse Bilder füllen den Haupttheil der Wände, aufgehängte Teppiche mit reich ornamentirten Rändern und Fransen nachahmend. Gemalte Nischen mit *Papstfiguren* (II, Taf. 33. 34. 35), allegorische Gestalten von Tugenden zur Seite, darüber kleinere symbolische Gestalten auf Pilastern trennen die Bilder. Ein schöneres und wirksameres Motiv für eine grossartige Flächengliederung hätte sich nicht ersinnen lassen. Am Sockel sind Karyatiden gemalt, zwischen welchen bronzefarbene Reliefs Scenen aus dem Leben Constantins enthalten. Die Decke ist in späterer Zeit durch Tommaso Lauretti ausgemalt worden.

Das erste Bild schildert die Erscheinung des Kreuzes und die *Ansprache Constantins* an sein Heer (II, Taf. 29). An dieser Composition, der mattesten und gleichgültigsten von allen, hat Rafael keinen Antheil. Sie ist vielleicht von Giulio Romano zusammengestoppelt, von welchem auch die Ausführung des Bildes herrührt.

Ausser aller Linie dagegen steht das grosse historische Bild der *Constantinsschlacht* (II, Taf. 30), nach Rafaels Entwurf durch Giulio Romano in trefflicher Weise ausgeführt. Hier ist einer der entscheidenden Momente der Weltgeschichte, der Sieg des Christenthums über die antik-heidnische Welt, mit bewundernswürdiger Prägnanz zum Ausdruck gebracht, das wilde Gewimmel einer Schlacht mit der grössten Klarheit in eine Menge von Einzelgruppen und geistvoll erfundenen Episoden aufgelöst, und doch das Ganze

beherrscht von dem einen Gedanken und erfüllt von der überzeugenden Macht des Siegesbewusstseins.

Das dritte Bild, die *Taufe Constantins* (II, Taf. 31), von Francesco Penni ausgeführt, ist ein mit wahrem historischen Leben erfülltes glänzendes Ceremonienbild. Dasselbe gilt von der Darstellung der angeblichen *Schenkung Constantins* (II, Taf. 32), welches Rafael del Colle gemalt hat. Die Vollendung des Ganzen erfolgte im Sommer 1524.

Im Anschluss an diese grossräumigen Arbeiten erhielt Rafael den Auftrag, die *Loggien* in dem von Bramante erbauten Hofe des Vaticans mit Fresken zu schmücken. Es handelte sich dabei um die den Stanzen vorliegende erste Arkadenreihe im zweiten Stockwerke. In den Kuppelwölbungen der dreizehn Arkaden brachte er je vier biblische Geschichten an, grösstentheils aus dem alten Testament, die als *Rafaels Bibel* bezeichnet werden. Die Ausführung musste er hier ganz in die Hände seiner Schüler, und zwar in die des Giulio Romano, Perin del Vaga, Francesco Penni, Pellegrino da Modena und Rafael del Colle legen. Als Vorlage scheint der Meister nur jene kleinen, geistreich getuschten Skizzen gegeben zu haben, von denen sich noch eine Anzahl nachweisen lässt. Die Ausführung geschah ohne Zweifel unter seiner Aufsicht; immerhin aber war nicht zu verhindern, dass von seiner eignen seelenvollen Feinheit viel verloren ging. Trotzdem gehören die meisten dieser kleinen Compositionen zu den geistvollsten Lösungen dieses Themas. Mit den einfachsten Motiven ist überall der Kern der Sache dargelegt, mit der edelsten, an der Antike genährten Formgebung der ewige, allgemein menschliche Inhalt dieser Geschichten zu unmittelbarer Wirkung ausgeprägt. Besonders stimmungsvoll weiss Rafael dabei die Landschaft zu einem mitwirkenden Factor zu erheben. Gegenüber dem bunten Reichthum, mit welchem die Florentiner des 15. Jahrhunderts die biblischen Geschichten in ihre eigne Zeit und Umgebung zu verlegen suchten, gegenüber der heiteren novellistischen Tendenz, welche die Venezianer in dies Gebiet hinein trugen, gegenüber der übermenschlichen Erhabenheit, in welche Michelangelo diese Vorgänge

entrückte, hält Rafael die feine mittlere Linie fest, wo Anmuth und Würde zur unvergänglichen rein menschlichen Schönheit und schlichter historischer Schilderung zusammenfliessen. Was in diesen Werken von geringerem Werthe ist, muss man wahrscheinlich seinen Schülern zuschieben, denen er gewiss manchmal auch die Erfindung überlassen hat. Am wenigsten bedeutend sind die Bilder der ersten Arkade (II, Taf. 37), wo die Scenen des Schöpfungsactes zu sehr an Michelangelo erinnern, ohne ihn doch zu erreichen. Zu voller Eigenthümlichkeit erhebt sich dagegen Rafaels Stil in der Geschichte des ersten Menschenpaares (II, Taf. 38), den Scenen aus Noahs Leben (II, Taf. 39), ferner in manchen Geschichten Abrahams und Isaaks (II, Taf. 40. 41), sowie den Scenen aus dem Leben Jacobs, Josephs und Moses (II, Taf. 42 — 45). Ueberall hat hier das Leben jener patriarchalischen Vorzeit im Idyllischen wie im Heroischen einen edlen stimmungsvollen Ausdruck gefunden. Die späteren Bilder (II, Taf. 46—48) stehen im Ganzen zurück; von den vier Scenen des neuen Testaments in der letzten Arkade (II, Taf. 49) sind die Anbetung der Könige und die Taufe Christi hervorzuheben.

Die decorative Einfassung dieser Bilder und die malerische Ausschmückung der ursprünglich offenen Pfeilerhallen mit ihren Pilastern, Wandflächen und Fensterumrahmungen liess Rafael durch Giovanni da Udine ausführen. Hier lebt der ganze Zauber antiker Decoration, wie sie damals eben in den Thermen des Titus ans Licht gezogen war, wieder auf, geistvoll umgestaltet und bereichert. Mit unerschöpflicher Erfindungsgabe ist hier ein System von plastischer Decoration mit gemalter Ornamentik zu einem Ganzen von höchstem Zauber verschmolzen in welchem Schönheit und Mannigfaltigkeit, Heiterkeit und Pracht sich glücklich verbinden (II, Taf. 50—52). Aufs Feinste berechnet ist namentlich die Farbenwirkung des Ganzen, denn neben hellen Pilastern, die in phantastischer Fülle mit allerlei Figürlichem, mit Emblemen u. dgl. aufs Reichste geschmückt sind, sieht man schmalere Pilaster mit köstlichen Blumenranken auf weissem Grunde, neben diesen wieder Rahmenpilaster mit zierlichen Figuren auf dunklem Grunde und dann wieder Wandflächen mit vollfarbigen

Fruchtgehängen auf azurblauem Grunde. Niemals vorher oder nachher hat die malerische Decoration ein Ganzes von solch bestrickendem Zauber hervorgebracht. Dabei beherrscht das feinste rhythmische Gesetz die Anordnung. Denn die ornamentale Einfassung der Bilder zeigt in den einzelnen Kuppeln mannigfachen Wechsel und zwar so, dass die erste und letzte gleichartig behandelt sind, ebenso die darauf folgenden und so fort bis zur mittleren, die in besonderer Weise ausgezeichnet ist.

Hatte Rafael im Vatican die grössten Aufgaben historischer Kunst in unvergleichlicher Weise gelöst, so stellte sich ihm um dieselbe Zeit ein ganz anderes Thema, als er im Auftrage des reichen sienesischen Bankherrn Agostino Chigi die von Peruzzi erbaute *Villa Farnesina* in Trastevere mit Fresken zu schmücken unternahm. Zuerst schuf er hier im zweiten Saal des Erdgeschosses ein grosses Wandbild, in welchem er den *Triumph der Galatea* schilderte (II, Taf. 64). Im Herbst 1515 war das Werk vollendet, wie Rafael selbst in einem Briefe an den Grafen Castiglione berichtet. Die schöne Geliebte des Polyphem, die Beherrscherin der Meerfluth, wird auf ihrem Muschelwagen von Delphinen über die Wogen dahin gezogen, dabei umschweben sie Eroten und umringen sie neckisch Tritonen und Nereiden. Wie eine rauschende Symphonie voll übermüthiger Daseinslust wirkt das köstliche Bild, dessen Inhalt auf einem Gedicht Poliziano's beruht, und das uns die Mythenwelt des classischen Alterthums um so bezaubernder vor Augen bringt, je freier sich die Phantasie des Künstlers in der Formgebung, im Ausdruck und in der Bewegung über dieselbe stellt. Die heitere Klarheit der Farbe mit ihren frischen harmonischen Tönen spricht dies wonnige Leben charakteristisch aus. Bezeichnend für die künstlerischen Anschauungen Rafaels ist ein nach Vollendung des Bildes an den Grafen Castiglione geschriebener Brief. Es heisst darin: «Was die Galatea betrifft, so würde ich mich für einen grossen Meister halten, wenn nur die Hälfte von den schönen Sachen wahr wäre, welche Eure Herrlichkeit mir schreibt, allein ich erkenne in Euren Worten die Liebe, die Ihr zu mir habt. Ich muss sagen: um eine Schönheit

zu malen, müsste ich mehrere sehen, unter der Bedingung, dass Eure Herrlichkeit bei mir wäre, um das Beste zu wählen. Da aber gute Richter und schöne Frauen selten sind, so bediene ich mich einer gewissen Idee, die mir vorschwebt. Ob diese nun in sich eine gewisse Trefflichkeit für die Kunst hat, weiss ich nicht, wohl aber bemühe ich mich darum». — Wir erkennen aus diesen Zeilen wie aus allen seinen Schöpfungen, dass Rafael mit vollem Eifer die Natur studirte, in seinen Werken aber einer höheren Idee folgte, die ihn über das Zufällige der Einzelerscheinung emporhob.

Bald nach diesem Werke entstanden die Bilder in der vorderen Halle der Farnesina, in welchen Rafael nach Apulejus das Märchen von *Amor* und *Psyche* erzählt. Die ursprünglich mit fünf Arkadenbögen auf classisch gegliederten Pfeilern sich gegen den Garten öffnende Halle (II, Taf. 53) ist mit einem flachen Spiegelgewölbe bedeckt, welches durch Stichkappen und Zwickelgewölbe mit den Pfeilern und der Wand in Verbindung gesetzt wird. So ergeben sich zehn Gewölbzwickel, vier an jeder Langseite und je einer an den Schmalseiten, auf welche Rafael die einzelnen *Scenen aus der Geschichte der Psyche* vertheilte (II, Taf. 54—61). Bewundernswürdig ist hier die Zwanglosigkeit der Raumausfüllung, die seelenvolle Schönheit der Compositionen, die feine Anmuth der Gestalten, die sich farbig von einem blauen Grunde abheben. Umrahmt werden die Felder von kräftig gemalten Laub- und Fruchtgewinden, welche den Linien der Wölbung folgen und der heiteren Schönheit des Ganzen trefflich entsprechen. Den vierzehn mit diesen Gewölbzwickeln wechselnden Stichkappen theilte Rafael einfachere Compositionen zu, in welchen Amor mit den Attributen sämmtlicher Götter sich als Herrscher über das All, zuletzt mit einem Hippokampen und Löwen als Sieger über Meer und Land darstellt. Mit geistreicher Schelmerei und köstlichem Humor ist hier eine Fülle herrlicher Motive ausgeschüttet und zugleich wieder die höchste Meisterschaft in der Raumausfüllung bewährt. An der Decke liess Rafael sodann in zwei grossen, teppichartig ausgespannten Bildern (II, Taf. 62. 63) die *Aufnahme der Psyche unter die Götter* und *das Hochzeitsmahl*

darstellen. Für die Ausführung des Ganzen musste der überbeschäftigte Meister sich auf die Hand seiner Schüler, namentlich des Giulio Romano und Francesco Penni verlassen, wodurch gleich von Anfang die Rafaelische Feinheit der Empfindung und Formgebung Abbruch erlitt. Später wurde das Meiste durch Maratti übermalt, wodurch die scharfen Töne, das harte Blau des Hintergrundes und die derben Umrisse der Figuren entstanden, welche jetzt die Harmonie des Eindrucks stören. Dennoch steht das Ganze als die edelste und vollkommenste Verkörperung der köstlichen Welt des classischen Mythus aus der Renaissancezeit und als eine der geistvollsten Schöpfungen Rafaels bewundernswerth da.

Ein anderes Werk hatte Rafael schon früher im Auftrage desselben Agostino Chigi in der Kirche *Sta. Maria della Pace* 1514 ausgeführt. Es sind die *Sibyllen*, welche er eigenhändig über der ersten Arkade der rechten Seite malte (II, Taf. 67). Vier herrliche Frauengestalten, von Engeln begleitet und umschwebt, sind in mannigfaltig abgestuftem Ausdruck begeisterten Schauens und Sinnens wunderbar in den Raum componirt. Man sieht hier so recht, wie Rafael, der in seinem Jesaias sich dem Einfluss Michelangelo's zu sehr hingegeben hatte, in dieser ihm zusagenderen Aufgabe jenem mächtigen Meister selbständig und ebenbürtig gegenübertritt. Was bei Jenem unnahbare Erhabenheit war, ist hier zu entzückender und beseligender Schönheit geworden, die um so harmonischer wirkt, als die Farbenbehandlung die ganze Feinheit seiner eigenhändigen Ausführung erkennen lässt. Ueber dieses Bild malte sodann angeblich Timoteo Viti nach Rafaels Entwürfen vier würdevolle *Propheten-gestalten* (II, Taf. 68).

Für denselben kunstliebenden Gönner entwarf Rafael sodann 1516 die Kuppelgemälde der nach seinen Plänen erbauten *Cappella Chigi* in Sta. Maria del Popolo (II, Taf. 77—79), die von einem venezianischen Künstler, Luigi della Pace, in musivischer Arbeit ausgeführt wurden. Schönheit der Gliederung, treffliche Vertheilung im Raume und schwungvolle Phantasie zeichnen dies edle Werk aus, in welchem sich wiederum antike und christliche Anschauung in

glücklicher Wechselbeziehung verbinden. Denn die in der Mitte schwebende Halbfigur Gottvaters ist von den antiken Göttergestalten der Planeten umgeben.

Noch zu manchen anderen Werken hatte der Meister Entwürfe zu liefern, die dann von Schülerhänden ausgeführt wurden. So eine Reihenfolge von Einzelgestalten *Christi* und der *Apostel* (II, Taf. 69. 70) in der Sala de' Palafrenieri, die jetzt zerstört sind, während eine Wiederholung derselben an den Pfeilern der Kirche S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane bei Rom völlig übermalt und verdorben ist. Wir besitzen indess die ursprünglichen Entwürfe Rafaels in den Stichen von Marc Anton und die 12 Originalzeichnungen des Meisters zu Chatsworth. Eine andere Composition, das *Martyrium der hl. Caecilia* (II, Taf. 71), in der Kapelle der päpstlichen Villa Magliana auf der Strasse nach Ostia, ist uns ebenfalls durch einen Stich Marc Antons erhalten. Die ebendort früher befindliche *Halbfigur Gottvaters*, von blumenstreuenden Engeln umgeben, ist kürzlich in den Besitz des Louvre übergegangen.

Dem antiken Anschauungskreis dagegen gehört wieder die nach Rafaels Entwürfen ausgeführte Decoration des *Badezimmers für den Cardinal Bibbiena* im Vatican (II, Taf. 72), jetzt unzugänglich und, wie es scheint, bis auf geringe Reste zerstört. Hier ist es bezeichnend für den Geist jener Zeit, dass es das Reich der Venus und des Amor ist, aus welchem die Scenen zur Decoration dieses für einen Kirchenfürsten bestimmten Raumes geschöpft sind. Zum Theil indess rühren die Compositionen von Giulio Romano her. Im heiteren Geiste antiker Wandmalereien (II, Taf. 73. 74) enthält jedes Wandfeld auf braunrothem Grunde eins dieser Gemälde, während auf dem schwarz gemalten Sockel kleinere Bilder den Amor als Wagenlenker zeigen. Indem er die verschiedensten Thiere vor seinen Wagen gespannt hat, einmal Schmetterlinge, dann Delphine, Schwäne, Schlangen, selbst Schildkröten und Schnecken, ist Amor als Herrscher über die verschiedensten Charaktere und Temperamente bezeichnet, vom feurigsten bis zum stumpfsten, vom flüchtigsten bis zum schwerfälligsten. Das Gewölbe erhielt in seinen von Gold und

Farben strahlenden Cassetten verschiedene kleinere Bilder, darunter Amorinen und mancherlei Thierwesen. Diese Gemälde sind im Jahre 1516 ausgeführt worden, wie wir aus einem Briefe Pietro Bembo's an den Cardinal vom 19. April dieses Jahres erfahren, in welchem Rafael denselben um die weitere Bezeichnung der Gegenstände für sein Badezimmer ersuchen lässt, da die früher aufgegebenen noch in derselben Woche fertig würden.

Ungefähr aus derselben Zeit stammen wahrscheinlich die in der Galerie Borghese befindlichen, von Schülern Rafaels ausgeführten Fresken, welche ehemals die nunmehr zerstörte sogenannte Villa Rafaels schmückten (II, Taf. 75). Es war ein Gebäude, das mit Unrecht so bezeichnet wird, da es vermuthlich irgend einem Kunstfreunde jener Zeit seine Entstehung verdankte, der die Villa für sich errichten und mit Fresken nach Zeichnungen verschiedener Meister schmücken liess. Das schönste darunter ist die Vermählung *Alexanders mit Roxane* (II, Taf. 76), an geistvoller Lebendigkeit, Zartheit der Empfindung und Holdseligkeit des Ausdrucks eine der köstlichsten Schöpfungen der goldenen Zeit.

Man sollte sagen, dass das Uebermass all dieser Arbeiten den Geist selbst des gewaltigsten Künstlers habe niederdrücken müssen. Dennoch fällt gerade in jene Zeit, und zwar in die Jahre 1515 und 1516, die Ausführung einer Reihe der grossartigsten Schöpfungen, in welchen der Genius des Meisters auf dem Gipfel seiner Kraft und Grösse erscheint. Es handelt sich um die Entwürfe zu den elf Wandteppichen, mit welchen Leo X. die Sixtinische Kapelle auszustatten beschloss. Diese Teppiche, in Flandern gewebt, haben bei den Italienern von der für solche Arbeiten damals berühmtesten Stadt den Namen „Arazzi“ erhalten. Neuerdings ist indess nachgewiesen worden, dass die Sixtinischen Wandteppiche nicht in Arras, sondern in Brüssel gewebt wurden. Am Stephanstage des Jahres 1519 schmückten sie bereits die päpstliche Kapelle. Sie nahmen den Raum unterhalb der grossen Bilder aus der Geschichte Moses und Christi ein, welche sich an den Wänden hinziehen. Mit dem übrigen bildnerischen Schmuck der Sixtina im engsten gedanklichen Zusammen-

hange stehend, schlossen sie den in der Decke Michelangelo's angeschlagenen Gedankengang ab. Denn dort beginnt der Cyklus mit den Scenen der Schöpfung und der Urgeschichte der Menschheit bis zum Sündenfall und der Sündfluth, dem Ausgangspunkt des Erlösungswerkes. An den Wänden sodann sieht man die Führung und Rettung des auserwählten Volkes durch Moses, gegenüber in genauem Parallelismus das Lehren und Wirken Christi auf Erden. Die Teppiche sollten nun die fernere Entwickelung der Kirche zur Zeit der Apostel, die Fortsetzung der Sendung Christi, die Verwaltung und Spendung der Gnadenmittel darstellen. Die Anordnung war so getroffen, dass die Mitte der Altarwand, unter der damals noch vorhandenen Himmelfahrt Mariä von Perugino, die später Michelangelo's Jüngstem Gericht weichen musste, durch die *Krönung der Maria* (II, Taf. 90) bezeichnet wurde. Rechts davon sah man den *Fischzug Petri* (II, Taf. 80), links die *Bekehrung des Saulus* (II, Taf. 85), an der Langseite des Chorraumes sodann je vier Teppiche mit ferneren Scenen aus dem Leben der Apostelfürsten, wozu sich noch die *Steinigung des Stephanus* (II, Taf. 82), als des ersten Märtyrers, gesellte. Endlich erhielten die Teppiche nicht bloss Pilastereinfassungen voll geistreicher Erfindung, sondern auch noch Sockelbilder, in welchen Scenen aus dem Leben Leo's X. die Geschichte der Kirche bis zur Gegenwart fortführten.

Nach mancherlei Schicksalen, nachdem bei der Erstürmung Roms im Jahre 1527 die Teppiche in alle Welt zerstreut wurden, so dass sich einzelne Stücke später in Lyon, ja andere sogar in Constantinopel wiederfanden und auf mancherlei Umwegen endlich wieder in den Vatican gelangten, wurden sie zur Zeit der ersten französischen Revolution sogar öffentlich versteigert und kamen erst nach zehn Jahren wieder in päpstlichen Besitz. Seitdem gehören sie den vaticanischen Kunstsammlungen an. Ein zweites Exemplar, aus neun Teppichen bestehend, das sich ursprünglich im Besitz König Heinrichs VIII. von England befand, schmückte den Palast von Whitehall und gelangte nach der Hinrichtung Karls I. nach mancherlei Schicksalen in das Berliner Museum. Ein drittes befindet

sich im königlichen Schlosse zu Madrid, ein viertes endlich, aus sechs Tapeten bestehend, wie es heisst, durch Leo X. an Kurfürst Friedrich den Weisen geschenkt, sieht man jetzt in der Galerie zu Dresden. Letzteres ist ohne Anwendung von Gold gewirkt, während die übrigen Exemplare für die Lichter aufs Glänzendste mit Gold ausgestattet sind.

Wichtiger noch als diese Werke, die schon durch die technische Herstellung an Unmittelbarkeit der Wirkung einbüssen mussten, wie sie auch durch die vielfachen Schicksale und das ungleiche Ausbleichen der Farben verloren haben, sind die von Rafael mit Unterstützung seiner ausgezeichnetsten Schüler ausgeführten Cartons, die den Webern als Vorlage dienten. Zu diesem Zweck in einzelne Theile zerschnitten, blieben sie unbeachtet in Brüssel zurück, und erst Rubens soll die sieben noch vorhandenen wieder entdeckt und vom Untergang gerettet haben. Karl I. von England, durch ihn auf diese Schätze aufmerksam gemacht, erwarb sie für seine Sammlungen. Als sodann nach des Königs Hinrichtung seine sämmtlichen Kunstschätze versteigert wurden, wirkte die gewaltige Grossartigkeit dieser schlichten Schöpfungen selbst auf den eisernen Oliver Cromwell so mächtig, dass er sie um 300 Pfund für den Staat erwarb. Später hingen sie lange Zeit in der Galerie von Hampton-Court, bis sie 1866 dem South Kensington-Museum übergeben wurden.

An Grösse des Stils, an dramatischer Wucht gehören diese Werke zum Vollkommensten, was Rafael geschaffen. Man merkt, dass er seine ganze Künstlerkraft zusammennahm, um in der unmittelbaren Nähe der Decke Michelangelo's hinter diesem nicht zurück zu bleiben, und in der That steht er hier seinem grossen Rivalen völlig ebenbürtig da. Was er in den Cartons zu den Teppichen und in den Stanzenbildern geschaffen, bleibt für alle Zeiten das Höchste an historisch-dramatischer Schilderung. Wir beginnen mit dem *wunderbaren Fischzug* (II, Taf. 80). In wenigen Figuren ist lebendig zur Anschauung gebracht, wie der göttliche Lehrer aus den Reihen einfacher Fischer sich Jünger wirbt. Der Adel der Gestalten, die ausdrucksvollen Bewegungen, die edle Gliederung der Composition, an sich schon von unerschöpflicher

Schönheit, erhält durch die landschaftliche Umgebung den stimmungsvollsten Rahmen. Die zweite Darstellung schildert die *Uebergabe der Schlüssel an Petrus* (II, Taf. 81), während Christus mit dem «Weide meine Schafe!» auf eine in der Nähe befindliche Herde hinweist. Mild und doch von gebietender Hoheit erscheint der Heiland, in den Gestalten der Apostel aber ist der Eindruck des Moments mit psychologischer Feinheit abgestuft. Im grossartigen Wurf der Gewänder, wie in der Lebendigkeit der Bewegungen und dem typisch Machtvollen der Köpfe sind es Vorbilder für alle Zeiten. Die *Steinigung des Stephanus* (II, Taf. 82), zu welcher der Carton nicht mehr vorhanden ist, zeigt volle dramatische Beseelung des Vorganges. Der Gegensatz des jugendlichen, ohnmächtig zusammengebrochenen Heiligen und der leidenschaftlichen Schar seiner Verfolger gewinnt in der Erscheinung Gottvaters und des Heilandes seine Versöhnung. Es folgt die *Heilung des Lahmen* (II, Taf. 83) durch Petrus und Johannes in der Vorhalle des Tempels. Die grossartige Feierlichkeit der Apostel contrastirt lebendig mit dem Elend des Gebrechlichen. Freudige Erregung spricht sich in den Gruppen des zuschauenden Volkes aus, wo schöne Frauen und Kinder dem Auge willkommene Abwechselung bieten. In dem *Tod des Ananias* (II, Taf. 84) erreicht Rafael den unübertroffenen Gipfel dramatischer Schilderung. Wie der betrügerische Mann auf das Machtwort des Apostels entseelt zusammenbricht, während seitwärts Sapphira ahnungslos, ganz in ihre bösen Absichten vertieft, dem Verderben entgegen geht, wie sich ferner das Erschütternde des Vorganges in der Umgebung spiegelt, das ist von einer unvergleichlichen Grossartigkeit. Die *Bekehrung des Saulus* (II, Taf. 85), zu welcher der Carton fehlt, ist ein Vorgang voll leidenschaftlicher Bewegung und kühner Momentanität der Schilderung. Ein schmalerer Teppich, zu dem ebenfalls der Carton verschwunden ist, schildert sodann *Paulus im Kerker* (II, Taf. 89), durch das Erdbeben aus seiner Haft befreit. In antiker Weise hat der Künstler dieses durch die Gestalt eines Riesen charakterisirt, der mit den angestemmten Schultern und den Händen das Gewölbe aus den Fugen treibt. Die *Bestrafung des*

Elymas durch Paulus (II, Taf. 86) ist wieder eine der mächtigsten Scenen voll dramatischer Spannung. Das plötzliche Erblinden des Zauberers auf das Machtwort des Apostels und das Entsetzen der Zuschauer ist von ergreifender Wirkung. Eine der reichsten und bewegtesten Scenen schildert sodann das *Opfer zu Lystra* (II, Taf. 87). Paulus, der, von Barnabas begleitet, gepredigt und einen Lahmen geheilt hat, wird von dem leidenschaftlichen Volke mit göttlichen Ehren überhäuft. Der stürmische Andrang der Massen, die lebendige Scene des Opferns und die Entrüstung des Apostels, der seine Kleider zerreisst, vereinigen sich zu einer Composition von seltener Schönheit und Lebendigkeit. Den Abschluss dieser Reihenfolge bildet *Pauli Predigt zu Athen* (II, Taf. 88), eine ruhigere Scene, in welcher der Künstler die Macht der Rede in den mannigfachsten Schattirungen des ruhigen Aufmerkens, des innigen Ergriffenseins, des grübelnden Prüfens und Zweifelns aufs Treffendste charakterisirt hat. Endlich ist in jüngster Zeit, 1869, der Teppich der *Krönung Mariä* wieder entdeckt worden (II, Taf. 90). Christus sitzt in liebevoller Neigung seiner Mutter gegenüber auf einem Throne, im Begriff, ihr die Krone aufs Haupt zu setzen, während sie, die Arme über der Brust kreuzend, voll Demuth sich vorbeugt. Ueber ihnen schwebt Gottvater mit der Weltkugel, von Cherubim umringt. Zu Füssen des Thrones stehen verehrungsvoll Johannes der Täufer und der hl. Hieronymus. Der Carton zu diesem Teppich ist verschwunden, letzterer selbst der Oeffentlichkeit bis jetzt vorenthalten, aber die eigenhändigen Entwürfe Rafaels sind noch vorhanden.

Wir haben nun nach allen diesen monumentalen Arbeiten einen Blick auf die Tafelbilder zu werfen, welche Rafael in den letzten sechs Jahren seines Lebens ausgeführt hat. Auch hier werden wir aufs Neue von Staunen über die unerschöpfliche Fülle seiner Phantasie und die wunderbare Leichtigkeit seiner Gestaltungskraft ergriffen. Wir beginnen wieder mit den Madonnen und heiligen Familien. Rafael hat dies Thema immer wieder aufs Neue behandelt, und wenn man nur diese Reihe seiner Schöpfungen betrachtet, so wird man nicht bloss die hohe Schönheit der Form, den rhythmischen

Adel der Compositionen, die reiche Mannigfaltigkeit der Motive anstaunen, sondern mehr noch das unablässige Streben nach immer höherer Vollendung, das Ringen nach dem möglichst vollkommenen Ausdruck der ihm vorschwebenden Idee mit Ehrfurcht und Bewunderung schätzen. Die Madonnen dieser letzten Zeit übertreffen an Grösse des Stils, an majestätischer Fülle und Breite der Formen alle früheren, aber sie sind zum grössten Theil nicht mehr von Rafael eigenhändig ausgeführt. Bei den gesteigerten Ansprüchen, die in dieser Epoche an ihn erhoben wurden, musste er sich meist auf das Entwerfen der Bilder beschränken und die malerische Ausführung seinen Schülern, namentlich dem Giulio Romano und dem Francesco Penni anvertrauen, wodurch dann freilich die Unmittelbarkeit seines hohen Schönheitsgefühls und die milde Harmonie seiner Farbenstimmung Abbruch erlitten.

Dahin gehört zunächst die im Museum zu Madrid befindliche hl. Familie, welche unter dem Namen der «*Madonna unter der Eiche*» bekannt ist (I, Taf. 37). Sie behandelt das Lieblingsthema, welches die hl. Familie um die Wiege des Kindes versammelt zeigt. Die Ausführung dieses Bildes scheint durchaus von Schülerhänden herzurühren. Dasselbe Motiv in besonders schöner Durchbildung zeigt eine andre hl. Familie derselben Sammlung, welche unter dem Beinamen der «*Perle*» bekannt ist (I, Taf. 38), weil, als das Bild in den Besitz Philipps IV. überging, dieser in freudiger Ueberraschung es so nannte. Das Bild, dessen tiefes Colorit auf die Hand Giulio Romano's hinzuweisen scheint, ist durch einen besonders schönen landschaftlichen Hintergrund ausgezeichnet. Noch einmal kehrt ein verwandtes Motiv wieder bei der berühmten hl. Familie, welche Rafael um 1518 im Auftrage des Papstes für Franz I. schuf, und die im Salon carré des Louvre als *Madonna Franz' I.* aufgestellt ist (I, Taf. 39). Auch hier erkennt man in dem energischen Colorit die Hand Giulio Romano's, aber als Composition gehört das Werk zu den herrlichsten des Meisters, der nirgends das Thema idyllischen Familienglücks zu so rauschender festlicher Stimmung erhoben hat. Deshalb fügte er auch der Familiengruppe zwei herrliche Engel hinzu, von welchen

der eine Blumen über dieselbe ausstreut. Noch einmal endlich tritt ein verwandtes Motiv in der *kleineren hl. Familie* des Louvre auf (I, Taf. 40), welche wieder sich durch eine köstliche Landschaft auszeichnet und von besonders zarter, wenn auch vielleicht nicht eigenhändiger Ausführung ist.

In den Anfang dieser Epoche gehört nun auch ohne Zweifel jenes höchste Wunderwerk der christlichen Malerei, welches unter dem Namen der *Sixtinischen Madonna* (I, Taf. 41) den Glanzpunkt der Dresdner Galerie bildet. Hier ist die Madonna dem irdischen Banne idyllischen Familienlebens entrückt und schwebt wie eine mystische Erscheinung auf Wolken einher. Auf den Armen hält sie nicht ein irdisches Kind, sondern einen Knaben, in dessen wundersamen Augen sich seine göttliche Mission zu spiegeln scheint. Die grossartige Gestalt bildet mit dem würdevollen Papst Sixtus und der holdseligen hl. Barbara, endlich den beiden, sich auf dem unteren Rande aufstützenden Engelknaben ein Ganzes, in welchem sich die höchste Einfalt und die höchste Macht der Kunst unvergleichlich durchdringen. Keine Studie, kein Entwurf, kein Federstrich zu diesem Werke sind vorhanden; wie eine Inspiration hat es der gotterfüllte Meister in schöpferischem Drange auf die Leinwand geworfen. Völlig eigenhändig ausgeführt, verräth es in der feingestimmten Harmonie der Farben auch das coloristische Genie seines Urhebers.

In anderen Madonnen der späteren Zeit sehen wir dagegen wohl die geistige Urheberschaft Rafaels, aber grösstentheils nicht seine eigene Hand. Dies gilt zunächst von der *Madonna dell' Impannata* in der Galerie Pitti (I, Taf. 42); in der Lebendigkeit der Composition, der Schönheit des Linienzugs und der Gestalten ist sie Rafaels würdig, aber sie ist offenbar unter Mitwirkung verschiedener Gehülfen ausgeführt. Die *hl. Familie unter der Fächerpalme*, die als Ruhe auf der Flucht nach Aegypten aufgefasst ist, im Belvedere zu Wien (I, Taf. 43), wird wohl auf einen Entwurf Rafaels zurückgehen, ist aber schwerlich noch unter seiner Leitung ausgeführt worden. Von der *Madonna del Passeggio* (I, Taf. 44), deren bestes Exemplar sich in der Bridgewater Galerie zu London befindet, muss

dasselbe ausgesagt werden. Es ist ein Bild, in dessen Composition man Rafael erkennt, und das besonders auch durch die schöne Landschaft gefällt. In mehreren Exemplaren kommt auch die *hl. Familie in den Ruinen* (I, Taf. 45) vor, die indess in der Composition manches aufweisen, was wenigstens in dieser Fassung auf Rafael nicht zurückgeführt werden kann. Namentlich gilt dies von der Stellung und Bewegung der Hände. Endlich ist auch die mehrfach wiederholte hl. Familie, welche als *Vierge à la légende* bezeichnet wird (I, Taf. 46), nur eine Schülerarbeit, die aber in der Schönheit der Composition und dem Adel der Formen durchaus Rafaels würdig erscheint.

Neben diesen Darstellungen der hl. Familie haben wir nun noch eine Reihe andere Altarbilder zu erwähnen, in welchen sich der Genius des Meisters nicht minder bewährt. Dahin gehört zunächst die *Kreuztragung* in der Galerie zu Madrid (I, Taf. 84), ein Werk, in welchem Rafael seine Vertrautheit mit den Schöpfungen unseres Dürer verräth, denn in der That gemahnt die Composition an den Holzschnitt des deutschen Meisters, der denselben Gegenstand behandelt. Indem er hier mit der ergreifenden Seelentiefe des Deutschen wetteifert, übertrifft er ihn an Adel der Formen und vollendeter Schönheit der Gestalten. Das Bild ist voll dramatischer Bewegung, und doch versteht Rafael mit weiser Mässigung das äussere Thun dem Ausdruck des inneren Lebens unterzuordnen. Das Bild wurde um 1516 unter Beihülfe der Schüler von ihm ausgeführt. In Madrid befindet sich auch das Altarbild der *Heimsuchung* (I, Taf. 86), eine anmuthige Composition in schöner landschaftlicher Umgebung; der Gegensatz der beiden Gestalten ist von köstlicher Feinheit, die Ausführung indess wahrscheinlich von der Hand Giulio Romano's. Vom Jahre 1517 sodann stammt das berühmte grosse Bild des *hl. Michael* im Louvre (I, Taf. 87), trotz starker Uebermalung immer noch ein Werk hohen Ranges. Der kühne Schwung in der Bewegung des Erzengels, der Gegensatz seiner erhabenen Schönheit und des dämonischen Grausens des zu Boden geworfenen Ungethüms konnte nicht ausdrucksvoller gegeben werden. Die wilden

Klippen der Felsenlandschaft, durchleuchtet von infernalischem Feuer, erhöhen noch die dämonische Stimmung dieses Bildes, das als der Sieg des Guten über das Böse zu betrachten ist. Mit der Madonna Franz' I. bildete dieses Werk, das sammt jenem im Juni 1518 in prachtvollem Rahmen nach Frankreich geschickt wurde, das kostbare Geschenk Leo's X. an den König. Der neidische Sebastian del Piombo schrieb damals unterm 2. Juli an Michelangelo: «Wie schade, dass Ihr nicht hier gewesen seid, um die beiden Bilder des Hauptes der Synagoge (so nannte er Rafael) zu sehen, die nach Frankreich gegangen sind. Ihr könnt Euch nichts vorstellen, was Eurer Anschauung mehr zuwider wäre. Ich sage nur, die Figuren sehen aus, als hätten sie im Rauchfang gehangen, oder als wären sie von Eisen, ganz hell glänzend und ganz schwarz. Wie sie gezeichnet sind, wird Euch Leonardo (der Bildhauer L. Sellajo) sagen.»

Ein schönes Gegenstück zu diesem Bilde ist die *hl. Margaretha* (I, Taf. 88) derselben Galerie, ein leider stark verputztes Werk, aber dennoch von Rafaelischer Schönheit in der Bewegung und dem Ausdruck der jungfräulich holden Gestalt, die furchtlos im Gefühl ihrer Reinheit über einen grauenhaften Drachen dahinschreitet. Nach Vasari's Angabe wurde das Gemälde durch Giulio Romano ausgeführt. Zu diesen Einzelfiguren, in denen sich Rafaels Kunst durch Charakter und Schönheit auf ihrer Höhe zeigt, gehört auch *Johannes der Täufer* (I, Taf. 89) in der Wüste, welchen die Tribuna der Uffizien besitzt, eine prächtige Jünglingsgestalt mit dem energischen Ausdruck der Begeisterung. Die grosse Anzahl alter und zum Theil vortrefflicher Copien bezeugt die frühe Beliebtheit dieses Bildes. Von bedeutender Wirkung ist die mächtige Diagonale, welche die Figur beherrscht.

Am Ende seines Lebens endlich schuf Rafael in der *Transfiguration* (I, Taf. 91), jetzt in der vaticanischen Galerie, noch ein Werk, in welchem sich die grösste Gewalt dramatischen Ausdrucks mit der feierlichen Erhabenheit einer überirdischen Vision zu staunenswerther Macht verbindet. Oben die emporschwebende Gestalt des verklärten Erlösers zwischen Moses und Elias, unten die

bewegten Gruppen der Apostel; oben die Herrlichkeit des Himmels, unten Leid und Drangsal des irdischen Lebens, das in seiner Angst und Noth auf die einzige Quelle, aus welcher Heil und Erlösung fliessen, hingewiesen wird: das sind die Gegensätze, aus welchen Rafael mit nie wieder erreichter Macht, alle Dissonanzen in höchste Harmonie auflösend, dies Wunderwerk zusammengewebt hat. Die grosse Zahl eigenhändiger Studien für dieses Bild, die zu den herrlichsten Werken des Meisters gehören, beweisen, mit welcher Liebe und Anspannung der Kräfte er dasselbe vorbereitet hat. Die malerische Ausführung konnte er nur in den oberen Theilen noch vollenden; sie ist von höchster Feinheit und Harmonie. Als ihn der Tod von der Arbeit hinwegriss, stand das grosse Bild als ergreifendste Trauerklage über seinem Katafalk. Giulio Romano vollendete es nachher, und daher erhielten die unteren Theile eine etwas zu harte und grelle Färbung.

Von diesem und Francesco Penni rührt auch die Ausführung einer ebenfalls vortrefflichen Rafaelischen Composition, der *Krönung der Maria* (I, Taf. 90) her, welche sich jetzt in der Galerie des Vaticans befindet. Schon 1505 hatte Rafael den Nonnen von Monte Luce bei Perugia das Bild versprochen. Aber erst fünf Jahre nach seinem Tode kam das Werk nach des Meisters Entwurf durch seine Schüler zur Vollendung, indem G. Romano den oberen, Fr. Penni den unteren Theil malte. Die Schönheit der Anordnung, die lebendige Mannigfaltigkeit der Charaktere und der ausdrucksvollen Bewegungen gehören gänzlich Rafael an, während der malerischen Behandlung die feinere Harmonie abgeht. Ein Bild endlich, an welchem Rafael ebenfalls nur durch den Entwurf betheiligt ist, die Altartafel der *fünf Heiligen* in der Academie zu Parma (I, Taf. 92), welches den auf Wolken thronenden Erlöser zwischen der Madonna und Johannes dem Täufer darstellt, während unten in einer reichen Gebirgslandschaft der hl. Paulus heranschreitet und die hl. Katharina von Alexandrien knieend dargestellt ist, scheint von Giulio Romano gemalt zu sein. Der wesentlich einfachere Entwurf zu demselben wurde von Marc Anton gestochen.

Neben allen diesen Werken entstand nun noch eine Reihe von Bildnissen, die um so wichtiger sind, da hier Rafael grösstentheils eigenhändig die Ausführung unternahm. Diese Bilder führen uns zumeist in den Kreis der ausgezeichneten Männer, welche den Hof Leo's X. verherrlichten und uns von dem geistigen Verkehr, in welchem Rafael lebte, eine Vorstellung geben. In diesen Portraits weiss die Phantasie Rafaels das zeitlich Bedingte zum ewig Gültigen, das Zufällige zum Wahren und Schönen zu verklären. Man erkennt überall in der schlichten Grösse der Auffassung, in der Breite und Freiheit der Behandlung den grossen Historienmaler. In der Feinheit der coloristischen Behandlung, der bezeichnenden Mannigfaltigkeit der Töne ist eine Annäherung an die Darstellungsweise der Venezianer nicht zu verkennen. Diese geht so weit, dass man das herrliche Frauenbildniss in der Tribuna der Uffizien, angeblich die Fornarina, lange Zeit dem Rafael zugesprochen hat, obwohl es sicherlich von Sebastian del Piombo herrührt.

Unter den Bildnissen dieser späteren römischen Zeit nennen wir zunächst das Portrait des *Phedra Inghirami* (I, Taf. 58) in der Galerie Pitti, jenes ausgezeichneten Gelehrten, der am päpstlichen Hofe die Stelle eines Geheimschreibers und Bibliothekars bekleidete und in dem Conclave, welches Leo X. zum Papst erwählte, als Secretär fungirte. Der aufwärts gewendete Blick des etwas fleischigen Gesichts, die rundlichen, wohlgepflegten Hände sind ungemein charakteristisch, die Behandlung in voller Beleuchtung und die zarte Sorgfalt der Modellirung verrathen durchaus Rafaels eigne Hand. Den berühmten *Cardinal Bibbiena*, der Rafael so wohlwollend gesinnt war, dass er ihm seine Nichte zur Frau geben wollte, schildert ein herrliches Portrait des Museums zu Madrid (I, Taf. 59). Das vornehme Prälatengesicht bildet die geistvollste Illustration zu dem Leben und Charakter eines Kirchenfürsten der Renaissancezeit. Das Portrait in der Galerie Pitti, in etwas späteren Jahren gemalt, gilt jetzt nur für eine alte Copie. Die Galerie des Louvre sodann besitzt das ausdrucksvolle Portrait des *Grafen Castiglione* (I, Taf. 60), jenes hochgebildeten vornehmen Mannes, der schon am Hofe zu Urbino

geglänzt hatte, und von welchem ausgezeichneten Kreise er uns im Cortegiano ein poetisches Bild hinterlassen hat. Von diesem Werke berichtet Bembo in einem Briefe vom 19. April 1516 an den Cardinal Bibbiena. Hier wird auch der Bilder des damals berühmten Dichters Tebaldeo und des Herzogs Giuliano de' Medici gedacht, welche indess jetzt nicht mehr nachzuweisen sind. In einem der bedeutendsten noch vorhandenen Werke aber schildert Rafael *Leo X. und die Cardinäle Giulio de' Medici und Lodovico de' Rossi* (I, Taf. 62), jetzt in der Galerie Pitti. Es ist ein Werk höchsten Ranges, ebenso fein in psychologischer Charakteristik, wie in breiter, malerisch-wirksamer Behandlung, unvergleichlich namentlich in den individuell gezeichneten Händen, in denen sich beim Papste ebenso wie in seinem Gesicht der üppige Lebemann verräth. Die vornehmen Prälatenköpfe der beiden Cardinäle bilden einen markanten Gegensatz. Ein köstliches, leider im Kopf stark verputztes Portrait ist der junge *Violinspieler* (I, Taf. 63) in der Galerie Sciarra zu Rom, bezeichnet mit der Jahreszahl 1518: ein echtes Musikergesicht, jugendlich schwärmerisch, von einer weichen, fast weiblichen Schönheit; wahrscheinlich war er ein Lieblingsvirtuos des der Musik leidenschaftlich ergebenen Papstes.

Endlich sind noch zwei Frauenbildnisse zu nennen. Das erste, im Louvre befindliche, mehrfach auch in alten Copien wiederholte, stellt die wegen ihrer Schönheit berühmte *Johanna von Arragonien* dar (I, Taf. 61): ein vornehmes Frauenbildniss in voller Pracht fürstlicher Erscheinung, aber von erkältendem, fast seelenlosem Ausdruck. Rafael hat offenbar das Werk höchstens nur in dem fein gezeichneten und modellirten Kopfe selbst vollendet; alles Uebrige, namentlich auch die grossen, schweren und steifen Hände, hat, wie schon Vasari berichtet, Giulio Romano gemalt. Ein seelenvolles Frauenbildniss dagegen, das den vollen Adel Rafaelischer Auffassung zeigt, ist die *Dame mit dem Schleier* in der Galerie Pitti (I, Taf. 64): ebenfalls eine vornehme Erscheinung in prächtig behandelten Gewändern, zart und duftig gemalt, wenngleich nicht in allen Theilen gleichmässig durchgeführt. Das Bild, welches man neuerdings dem

Meister absprechen will, erhält dadurch noch eine besondere Anziehungskraft, dass es offenbar das Urbild der Sixtinischen Madonna darstellt.

Haben wir in gedrängter Uebersicht die Thätigkeit Rafaels auf dem Gebiete der Malerei gemustert und ihn hier als einen der Grössten erkannt, so bleibt noch übrig, auf die vielfachen anderen Wirkungskreise seines Lebens einen Blick zu werfen. Zunächst tritt er uns als Architekt von ungewöhnlicher Bedeutung entgegen. Wir wissen, wie in Italien seit den Zeiten Giotto's die grossen Künstler nach möglichst vielseitiger, ja universeller Ausbildung strebten. Die tüchtigsten Maler waren nicht selten auch ausgezeichnete Architekten und Bildhauer. Michelangelo namentlich hat in allen drei Künsten Wunderwerke hervorgebracht. Von Rafael darf man mit einer gewissen Einschränkung Aehnliches sagen. Jedenfalls steht fest, dass man ihm auch in der Architektur das Grösste zutraute, da, wie wir gesehen haben, Leo X. ihn nach Bramante's Tode zum obersten Baumeister eines so gewaltigen Werkes, wie die neue Peterskirche war, ernannte. Das päpstliche Breve vom 1. August 1514, welches seine Bestallung enthält, bezieht sich darauf, dass Bramante selbst ihn als seinen Nachfolger bezeichnet habe, rühmt das von ihm neu ausgeführte Modell des Tempels und spricht die Hoffnung aus, dass sich der Künstler auch hierbei des in seinem jugendlichen Alter erlangten Ruhmes und guten Namens würdig beweisen werde. Wir haben schon aus einem Briefe Rafaels erfahren, dass der angesehene Baumeister Fra Giocondo aus Verona ihm als Gehülfe beigegeben wurde. In einem andern Schreiben an den Grafen Castiglione spricht Rafael ebenfalls von der grossen Last, die auf seine Schultern gelegt sei, indem er hinzufügt: «Ich hoffe zwar, nicht darunter zu erliegen, zumal da das Modell, welches ich davon gemacht, Sr. Heiligkeit gefallen hat und von vielen erleuchteten Geistern gelobt wird. Aber ich erhebe mich in meinen Gedanken noch höher: ich wünsche die schönen Formen der antiken Gebäude zu finden, weiss aber nicht, ob es der Flug des Ikaros sein wird. Einiges Licht bietet mir Vitruv, aber nicht soviel als hinreicht.» Wir sehen also auch hier, wie Rafael im Geiste der Renaissance auf theoretischem Wege tiefer

in das Studium des Alterthums einzudringen sucht. Diese Richtung erhielt einen noch bestimmteren Anstoss durch ein päpstliches Breve vom 27. August des folgenden Jahres, worin dem Meister die Aufsicht über alle Ausgrabungen in und bei Rom übertragen wird, mit der Weisung, dass ihm sofort von allen Ausgrabungen Anzeige gemacht werde, damit er taugliche Marmorstücke und Steine für den Bau von St. Peter ankaufen und die Vernichtung antiker Inschriften oder Kunstdenkmale verhindern könne. Ein ausführlicher Bericht an Leo X. über die antiken Gebäude und die Absicht, Pläne derselben aufzunehmen und so zu einer idealen Reconstruction der antiken Stadt zu gelangen, ist zwar gewiss nicht auf Rafael zurückzuführen, steht aber in Verbindung mit seinem grossartigen Unternehmen.

Für *St. Peter* entwarf er übrigens einen neuen Plan, in welchem er an Stelle des von Bramante beabsichtigten griechischen Kreuzes das lateinische mit verlängertem Hauptschenkel setzte. Der Bau schritt während seiner Lebenszeit indess nur langsam vor, da vor allem erst die durch Bramante zu schwach angelegten Kuppelpfeiler verstärkt werden mussten. Ein köstliches Werk Rafaels ist der anmuthige runde Kuppelbau der *Cappella Chigi in Sta. Maria del Popolo*. Aber auch für Profanbauten wurde der Meister vielfach in Anspruch genommen. Bei seinen Palästen, wie dem des päpstlichen Kämmerers *Branconio d'Aquila* und dem schönen, nach seinen Plänen ausgeführten *Palazzo Pandolfini* zu Florenz, führte er das neue Element kräftiger malerischer Gegensätze durch Rusticagliederungen der Wände und Halbsäulenstellungen ein. Auch für die noch in ihrem tiefen Verfall herrliche *Villa Madama* lieferte er die ersten Pläne. Nicht minder gab er selbst zu einem plastischen Werk den Entwurf, zu der edlen *Statue des Jonas* in der Cappella Chigi, welche er durch den Bildhauer Lorenzetto in Marmor ausführen liess. Noch für ein anderes Marmorwerk, den von einem *Delphin getragenen todten Knaben* lieferte er einen Entwurf, nach welchem der Bildhauer Pietro d'Ancona das jetzt in der Eremitage zu Petersburg befindliche graziöse Werk ausführte.

Nicht minder schuf Rafael viele Zeichnungen für den von ihm hochgeschätzten Kupferstecher Marc Antonio Raimondi, der diese

schönen Arbeiten dann durch den Grabstichel vervielfältigte. Zu diesem Unternehmen war Rafael durch die Bekanntschaft mit den Kupferstichen Dürers gekommen, die er aufs Höchste bewunderte. Der grosse Nürnberger Meister hatte nach Vasari's Bericht sein auf ganz feine Leinwand mit Wasserfarben gemaltes Bildniss an Rafael zum Geschenk geschickt, wofür dieser durch eine Anzahl Zeichnungen dankte. Eins von diesen Blättern können wir in einem Studienblatt zum Ueberfall bei Ostia, jetzt in der Albertina befindlich, nachweisen [P. 225]. Man liest darauf von Dürers Hand folgenden Vermerk: «1515. Rafael di Urbin, der pei dem Bobst so hoch geacht ist, hat diese nackte Bild gemacht und hat sie dem Albrecht Dürer gen Nürnberg geschickt, ihm seine Hand zu weisen». So entstand durch die Verbindung mit Marc Anton eine Reihe trefflicher Blätter, in welchen der Stecher veranlasst wurde, eine grosse Anzahl Rafaelischer Compositionen, wie sie dem unerschöpflichen Genius des Meisters entströmten, durch den Grabstichel zu verewigen. Dahin gehören der Sündenfall, das Abendmahl, der Kindermord, das Martyrium der hl. Felicitas, sowie manche mythologische Scenen, wie das Urtheil des Paris, des Neptun u. A.

Staunen ergreift uns, wenn wir aus dem Nacheinander der Erzählung das Nebeneinander dieser gewaltigen, nach allen Seiten bis aufs Aeusserste angespannten Thätigkeit des Meisters uns vor Augen führen. Man kann sagen, dass von 1514 bis zu seinem Tode 1520 Rafael nicht bloss das römische Kunstleben beherrschte, sondern dass er es in seiner eignen Person und Thätigkeit fast ausschliesslich darstellte. Alle künstlerischen Unternehmungen ruhten auf seinen Schultern, Alles empfing durch ihn sein Gepräge, eine Anzahl von Künstlern schloss sich ihm an, und Vasari erzählt, dass, wenn er zum Vatican ging, wohl fünfzig gute und vorzügliche Maler ihn umgaben, um ihn durch ihr Geleit zu ehren. Dass aber eine solche Anspannung aller Kräfte die zarte Organisation Rafaels vor der Zeit aufreiben musste, ist begreiflich. Noch 1514 klingt uns aus dem Briefe an den Oheim frischer Lebensmuth entgegen, aber schon 1519 hören wir einen wohlerfahrenen Berichterstatter sich ganz anders über ihn äussern. Es ist der Gesandte des Herzogs von Ferrara am päpstlichen

Hofe, der an seinen Herrn schreibt: «So bedeutende Naturen, wie Rafael, sind immer melancholisch, und Rafael ist es jetzt um so mehr, als ihm seit Bramante's Tode das ganze Bauwesen aufgeladen ist.» Und ein anderer Geschäftsträger des Herzogs, Costabili, berichtet: «Es ist nicht zu glauben, was Alles der Papst ihm aufbürdet». Der Herzog hatte den sehnlichen Wunsch, ein Bild von Rafaels Hand zu erhalten, allein alle Anstrengungen der beiden Gesandten, die zuletzt den Künstler förmlich belagerten, führten bei dem überbeschäftigten Meister nicht zum Ziel.

Im Frühjahr 1520 erkrankte Rafael an einem Fieber, welches er sich wahrscheinlich in der Campagna beim Ueberwachen der Ausgrabungen zugezogen hatte, und nach vierzehntägigem Siechthum wurde der 37jährige Meister in der Blüthe des Lebens hingerafft. Ganz Rom, der Papst an der Spitze, war erschüttert von diesem unersetzlichen Verlust und strömte herbei, dem Leichnam des allgeliebten Todten die letzten Liebesbeweise darzubringen. Ungetheilt war das Urtheil über seinen edlen Charakter, seine aufopfernde Güte, seine Menschenfreundlichkeit. Das schönste Zeugniss stellt ihm Vasari aus, denn er rühmt an ihm nicht bloss die Vollkommenheit seiner Kunst, die nie jemand übertreffen zu können hoffen dürfe, sondern fast noch höher tönt das Lob seiner edlen Sitten, seines leutseligen Wesens und des herzlichen Verhältnisses zu seinen Schülern. «Eine unter seinen seltenen Gaben», so fügt er hinzu, «halte ich für so wunderbar, dass sie mich in Staunen versetzt, die nämlich, dass der Himmel ihm Kraft verlieh, in unserem Kreise zu erwecken, was wider die Natur der Maler streitet; denn alle waren einig, sobald sie in Gesellschaft Rafaels arbeiteten, jede üble Laune schwand, wenn sie ihn sahen, jeder niedrige Gedanke war aus ihrer Seele verscheucht. Dies kam daher, dass sie durch seine Freundlichkeit, durch seine Kunst und mehr noch durch die Macht seiner schönen Natur sich überwunden fühlten.»

Im herrlichsten Bau der antiken Römerzeit, wo er selbst sich sein Grab bestellt hatte, im Pantheon, wurde er bestattet. Zur Unterhaltung der Kapelle, sowie für die jährlich zu lesenden Seelen-

messen hatte er in seinem Testamente 1000 Scudi ausgesetzt. Auf seine Anordnung war seine ihm im Tode vorausgegangene Verlobte Maria Bibbiena auch dort beigesetzt worden. Sein bedeutendes, auf 16000 Ducaten geschätztes Vermögen erhielten, wie es scheint, seine Verwandten zu Urbino; Giulio Romano aber und Francesco Penni erbten die künstlerische Hinterlassenschaft unter der Bedingung, die angefangenen Werke zu vollenden. Sein Haus, das im Borgo lag und später der Erweiterung des Petersplatzes weichen musste, soll er seinem Gönner und Beschützer, dem Cardinal Bibbiena, vermacht haben; für die Geliebte endlich, welche bis zu seinem Tode bei ihm ausharrte, hatte er ausreichend gesorgt.

Das Leben Rafaels, das wir in kurzen Zügen skizzirt haben, wirkt auf den Betrachtenden selbst wie ein Kunstwerk. Aus den engen Schranken seiner Heimath, wo er wohlgeborgen aufwuchs und von der ersten Kindheit an fördernde künstlerische Eindrücke empfing, sahen wir ihn in immer weitere Kreise vordringen, die Summe der Bildung seiner Zeit in sich aufnehmen und die verschiedenen Elemente künstlerischer Entwickelung in seiner universell angelegten Natur zur Verschmelzung und zum höchsten Abschluss bringen. Als er dann auf den grössten Schauplatz berufen und mit den höchsten Aufgaben betraut wurde, entfaltete sich seine Künstlerkraft zu jener Vollendung, in welcher die eingeborene Schönheit seiner Natur mit der Summe einer reichen Lebenserfahrung zu edelster Harmonie verschmolz. Seit den Zeiten der Griechen war kein Künstler erstanden, in welchem das reinste Menschenthum sich zu so lauteren Gebilden verklärt hätte, wie in Rafael. Während uns andere grosse Meister oft durch eine gewisse Herbigkeit der Form oder durch mystische Tiefe des Ausdrucks, oder durch ein Beharren bei äusseren Zufälligkeiten des Zeitgepräges den reinen Genuss ihrer Schöpfungen erschweren, ist bei Rafael, wie bei Mozart, Alles lautere Schönheit, beseligende Harmonie. So sind und bleiben seine Werke für alle Zeiten unerschöpfliche Quellen edelster Erbauung.

ZWEITER THEIL

DIE WERKE RAFAELS

DIE TAFELBILDER.

1. MADONNEN UND HEILIGE FAMILIEN.

1. Madonna aus der Sammlung Solly.

Museum in Berlin.

MARIA hält das Kind auf dem Schosse, welches einen Stieglitz am Faden hält und zu dem Gebetbuch aufblickt, in welchem die Mutter liest. Eins der frühesten und einfachsten Madonnenbilder Rafaels, wohl noch vor seinem Eintritt bei Perugino entstanden (vgl. Seite 15). Der rechte Nasenflügel der Maria ist etwas verzeichnet. Das Bild, angeblich aus einem gräflichen Hause zu Modena stammend, gelangte mit der Sammlung Solly 1821 in das Berliner Museum. — Auf Holz, 0,52 hoch, 0,38 breit.

Die Federskizze im Louvre (1) giebt die Composition in den wesentlichsten Zügen, aber entwickelter und aus dem Anfang der florentinischen Zeit.

2. Madonna mit den Heiligen Hieronymus und Franciskus.

Museum in Berlin.

Maria hält das auf dem Schosse sitzende Christuskind, neben ihr befinden sich die beiden Heiligen, von denen Hieronymus die Hände zum Gebet faltet. Eins der schönsten Bilder aus der Perugino'schen Epoche (vgl. Seite 15). Der Hintergrund ist eine Hügellandschaft mit mittelalterlichen Bauten. Vom Grafen von der Ropp 1829 für das Berliner Museum erworben. Ehemals angeblich im Palast Borghese. — Auf Holz, 0,34 hoch, 0,29 breit.

Nach einer Zeichnung Perugino's in der Albertina ausgeführt (2). Der Studienkopf zum hl. Hieronymus im Museum zu Lille (3).

3. Madonna Connestabile.

Eremitage in St. Petersburg.

Maria in Halbfigur steht in einer Hügellandschaft und hält das Christuskind auf den Armen, welches neugierig in ihrem Gebetbuch blättert. Das sorgfältig ausgeführte, trefflich erhaltene, auf Holz in ornamentalem Rahmenwerk gemalte Rundbildchen* mag um 1502 entstanden sein (vgl. Seite 16). Aus dem Hause Staffa gelangte es durch Erbschaft an den Grafen Connestabile in Perugia und von dort neuerdings durch Kauf in den Besitz der verstorbenen Kaiserin von Russland, die es der Eremitage vermacht hat. — Auf Holz, 0,17 im Durchmesser.

Rafael benutzte dazu eine aus der Sammlung Madrazo stammende, jetzt im Berliner Museum befindliche Skizze Perugino's (4).

* Die Reproduction ist nach dem Stich von J. Th. Richomme, dem die achteckige Copie im Louvre als Vorlage gedient hat.

4. Madonna del Granduca.

Galerie Pitti in Florenz.

Ungefähr aus derselben Zeit, nur noch feiner durchgebildet. Die Madonna, in dreiviertel Gestalt, steht auf einem dunklen Hintergrunde und hält das Kind auf dem Arme, das die Hände auf Brust und Schulter der Mutter legt. Das Bild, das um 1504 entstanden sein mag (vgl. Seite 33), befand sich zu Ende des vorigen Jahrhunderts im Besitz einer armen Wittwe, die es mit noch zwei Bildern von Carlo Dolce um 12 Scudi an einen Kunsthändler verkaufte. Von da gelangte es in den Besitz des Grossherzogs Ferdinand III. von Toscana und hing in dem Schlafzimmer der Grossherzogin. — Auf Holz, 0,84 hoch, 0,56 breit.

Die Skizze zu dem Bilde befindet sich in den Uffizien (5).

5. Madonna Terranuova.

Museum in Berlin.

In dieser als Rundbild entworfenen Composition sieht man die Madonna vor einer Brüstung mit landschaftlichem Hintergrund sitzen, das Kind auf dem Schosse haltend, welches von dem kleinen Johannes einen Pergamentstreifen mit dem Ecce agnus dei empfängt. Ein anderer kleiner Knabe, der nicht bestimmt zu deuten ist, steht links von der Madonna (vgl. Seite 33). Das Bild, welches bereits stärkere florentinische Einflüsse zeigt und um 1505 entstanden sein mag, befand sich früher in der Familie der Duca di Terranuova in Neapel und ging von dieser an die Berliner Galerie über. — Auf Holz, 0,87 im Durchmesser.

Eine geistreiche Federskizze im Museum zu Lille (6) enthält den rechts stehenden Knaben nicht und giebt dem Bilde eine viereckige, nur nach oben abgerundete Form. Hinter dem Johannes steht dort ein Engel und hinter der Madonna ein bärtiger Heiliger. Das Alles beruht auf einer Skizze Perugino's (7) welche aus der Sammlung Madrazo in die Berliner Galerie überging. Eine zweite Federstudie ist in den Uffizien (8).

6. Madonna Panshanger.

Galerie des Lord Cowper in Panshanger.

Maria, in einer Landschaft sitzend, Halbfigur, hält das auf ihrem Schosse stehende Kind, welches die Mutter lebhaft umarmt. Das kleine wohlerhaltene Bild (vgl. S. 33) soll sich früher zu Urbino befunden haben. — Auf Holz, 0,65 hoch, 0,46 breit.

Den Carton zu demselben besitzt die Academie zu Florenz (9).

7. Altarbild für das Kloster des hl. Antonius von Padua.

Deponirt in der Nationalgalerie in London.

Das Hauptbild zeigt die thronende Madonna, welche das nach dem Wunsche der Nonnen bekleidete Christuskind auf dem Schosse hält. Dieses macht die Geberde des Segnens gegen den kleinen Johannes, der eifrig zu ihm hineilt. Am Throne stehen links Petrus, hinter ihm die hl. Katharina, rechts Paulus, hinter ihm die hl. Dorothea. Das bedeutende Bild ist um 1505 unter dem Einfluss Fra Bartolommeo's entstanden (vgl. Seite 30) und wurde sammt der jetzt noch mit demselben vereinten Lünette 1678 durch die Nonnen um 2000 Scudi an den Grafen Bigazzini in Rom verkauft, von wo es in die Galerie Colonna und zu Ende des verflossenen Jahrhunderts an den König von Neapel gelangte. Jetzt befindet es sich im Dépôt der Londoner Nationalgalerie, und als Besitzer wird Bermudez de Castro, Herzog von Ripalda, angegeben. — Auf Holz.

Eine Studie zum Johannes befindet sich in der Albertina (10).

8. Lünette und Predella zum vorigen Bilde.

Die Lünette enthält den segnenden *Gottvater zwischen zwei Engeln*, noch in der Weise Perugino's gemalt. Die sämmtlichen Bilder der Predella, welche schon 1663 von den Nonnen an die Königin Christine von Schweden für 601 Scudi verkauft wurden, kamen in die Galerie des Herzogs von Orléans und aus dieser durch öffentliche Versteigerung in verschiedene englische Privatsammlungen. *Christus am Oelberg*, wahrscheinlich nur von einem Gehülfen nach Rafaels Entwurf ausgeführt, befindet sich bei Lady Burdett Coutts; *die Kreuztragung*, bei Sir W. Miles in Leighcourt, *die Pietà* bei Mrs. Dawson in London und die beiden Heiligen *Franciskus und Antonius* in Dulwich College (vgl. Seite 31).

Eine Studie zum Gottvater befindet sich in der Sammlung zu Lille (11) eine ähnliche Studie zur selben Figur in Oxford (12) und eine Copie nach Rafaels Entwurf zur Kreuztragung in den Uffizien (13).

9. Madonna der Familie Ansidei.

Galerie des Herzogs von Marlborough in Blenheim.

Diese mit der Jahreszahl 1507 bezeichnete Altartafel (vgl. Seite 31) wurde von der Familie Ansidei für die Kapelle S. Niccolo in die Kirche S. Fiorenzo zu Perugia gestiftet. Man sieht die Madonna auf dem Throne sitzen und das Christuskind auf dem Schosse halten, während sie ein Gebetbuch aufgeschlagen hat, in welches das Kind mit der Mutter blickt. Neben dem Throne stehen Johannes der Täufer und der heilige Bischof Nicolaus von Bari. Lord Robert Spencer kaufte 1764 das Bild und schenkte es seinem Bruder Lord Marlborough. — Auf Holz, 2,27 hoch, 1,59 breit.

Von der Predella ist nur noch die Seite 31 erwähnte und im Besitz des Marquis Lansdowne in Bowood befindliche *Predigt des Johannes* vorhanden. Die mit Gold gehöhte Bisterzeichnung dieser Composition in der Königl. Bibliothek zu Windsor (14) rührt nicht von Rafaels eigener Hand her.

10. Die Madonna mit dem Stieglitz.

Uffizien zu Florenz.

Die Madonna sitzt in ganzer Figur in einer Landschaft und hält in der Linken ein offenes Gebetbuch. Das Jesuskind steht zwischen ihren Knien und spielt mit einem Stieglitz, den der kleine Johannes ihm bringt. Die Mutter blickt liebevoll auf den Kleinen, indem sie ihn mit der Rechten umfasst. Rafael hatte das Bild für Lorenzo Nasi in Florenz gemalt, in dessen Familie es 1548 durch den Einsturz des Hauses beträchtlich beschädigt, dann aber wieder hergestellt wurde. Jetzt befindet es sich in der Tribuna der Uffizien (vgl. Seite 34). — Auf Holz, 1,07 hoch, 0,77 breit.

Skizzen zu dem Bilde finden sich in Oxford (15—17) und Chatsworth (18).

11. Die Madonna im Grünen.

Belvedere-Galerie in Wien.

Um dieselbe Zeit entstanden und mit 1506 bezeichnet. Maria sitzt in ganzer Figur in einer Landschaft und hält das zwischen ihren Knien stehende Christuskind, vor welchem der kleine Johannes kniet, um ihm ein Kreuz zu überreichen. Eins der anmuthigsten Bilder aus Rafaels florentinischer Zeit (vgl. Seite 34) und im Ganzen wohl erhalten. Rafael malte das Bild für Taddeo Taddei, in dessen Hause er viel Freundliches erfahren hatte. Aus der Familie gelangte es im 17. Jahrhundert durch Kauf an den Erzherzog Ferdinand Karl von Tirol, kam dann in die Ambraser Sammlung und 1773 in die Kaiserliche Gemäldesammlung nach Wien. — Auf Holz, 1,13 hoch, 0,88 breit.

Studien dazu befinden sich in Oxford (19), in der Albertina zu Wien (20), in Chatsworth (21) und bei Mr. Birchall (22).

12. Madonna der Familie Tempi.

Pinakothek zu München.

Die Madonna steht als Halbfigur und drückt herzlich das Christuskind an sich. Von grosser Innigkeit des Ausdrucks und flüssig klarer Farbenbehandlung, im Ganzen wohlerhalten (vgl. Seite 33). Früher im Besitz der Familie Tempi zu Florenz, gelangte es für 16000 Scudi in die Sammlung des Königs Ludwig von Bayern. — Auf Holz, 0,77 hoch, 0,53 breit.

Der Originalcarton zu dem Bilde befindet sich im Museum Fabre zu Montpellier (23), und eine kleine Federskizze in Chatsworth (24).

13. Heilige Familie mit der Fächerpalme.

Bridgewater-Galerie in London. Besitzer Earl of Ellesmere.

In einer Landschaft sitzt Maria und hält das Christuskind auf dem Schosse, welches zu dem vor ihm knienden und ihm Blumen reichenden hl. Joseph eifrig hinstrebt. Eine Composition von besonderer Anmuth und von zarter Ausführung (vgl. Seite 35), aber nicht gut erhalten. Aus der Sammlung Tamboneau ist sie in die des Herzogs von Orléans gelangt, dann um 1200 Pfund für den Herzog von Bridgewater erstanden. — Rundbild, von Holz auf Leinwand übertragen. — 1,08 im Durchmesser.

Eine Studie dazu im Louvre (25).

14. Heilige Familie mit Joseph ohne Bart.

Eremitage in St. Petersburg.

Maria, in einer Halle sitzend, mit offenem Ausblick in eine Landschaft, hält das Christuskind in ihrem Schosse, welches sich nach dem daneben stehenden, etwas sorgenvoll aussehenden Joseph umblickt (vgl. Seite 35). Das Bild, früher beim Herzog von Angoulème, gelangte später in die Sammlung Crozat und von da in die Galerie der Eremitage. — Auf Holz, 0,69 hoch, 0,56 breit.

15. Madonna aus dem Hause Orléans.

Galerie des Herzogs von Aumale.

Maria sitzt fast im Profil in einem Zimmer und hält das Kind, welches mit beiden Händen nach der Brust der Mutter greift (vgl. Seite 33). Früher im Besitz des Bruders Ludwigs XIV., dann in der Galerie des Herzogs von Orléans, gelangte das Bild 1798 in Privatbesitz und wurde aus der Sammlung Delessert vom Herzog von Aumale erworben. — Auf Holz, 0,28 hoch, 0,20 breit.

16. Heilige Familie aus dem Hause Canigiani.

Pinakothek in München.

Maria sitzt auf einer Wiese in einer Landschaft fast im Profil, ihr gegenüber Elisabeth, den kleinen Johannes haltend, welcher dem Christuskinde ein Schriftband mit dem Ecce agnus dei überreicht hat. Ueber ihnen schliesst in der Mitte der hl. Joseph, auf seinen Stab gestützt und dem kindlichen Spiele zuschauend, die streng pyramidal gebaute Gruppe ab. Dies schöne, leider durch Retouchen und Verwaschen stark beschädigte Bild, scheint um 1506 entstanden zu sein (vgl. Seite 34). Vasari erzählt, dass Rafael dasselbe für Domenico Canigiani in Florenz malte. Später gelangte es in die Galerie der Medici und kam bei der Vermählung der Tochter Cosimo's III. mit dem Kurfürsten von der Pfalz, Johann Wilhelm, als Brautgeschenk nach Düsseldorf und mit der dortigen Galerie dann in die Münchener Pinakothek. Ursprünglich waren in der Luft sechs schwebende Engel, welche bei der Restauration, als stark beschädigt, völlig beseitigt wurden. Man sieht sie noch auf der alten Copie im Palazzo Rinuccini zu Florenz. — Auf Holz, 1,32 hoch, 0,98 breit.

Eigenhändige Skizzen zu dem Bilde beim Herzog von Aumale (26), in der Albertina (27) und in Chatsworth (28). Eine geringe Copie einer Rafaelischen Handzeichnung mit den schwebenden Engeln in Oxford (29).

17. Heilige Familie mit dem Lamm.

Museum in Madrid.

In einer Gebirgslandschaft sieht man die heilige Familie auf der Flucht nach Aegypten unter einem Eichbaum rasten. Maria hält halb kniend das Christuskind an den Schultern, welches eben rittlings ein Lamm besteigt. Der hl. Joseph, auf seinen Stab gestützt, schaut, sich vorbeugend, zu. Das Bild stammt offenbar aus Rafaels florentinischer Zeit (vgl. Seite 35). — Auf Holz, 0,29 hoch, 0,21 breit.

Ein Entwurf dazu kam aus der Sammlung Crozat in die von P. J. Mariette (30).

18. Madonna mit der Nelke.

Original unbekannt.

Die Madonna hält in Halbfigur sitzend das Kind auf dem Schosse, welches in lebhafter Bewegung mit einer Nelke spielt (vgl. Seite 35). Man kennt nicht weniger als zehn, meist kleine Exemplare dieses Bildes, welche die Beliebtheit des nicht bestimmt nachzuweisenden Originals bezeugen. Der Formgebung nach dürfte dasselbe in den Ausgang der florentinischen Epoche gehören.

Eine Studie zum Jesuskind befindet sich in den Uffizien (31), und ziemlich veränderte Entwürfe in Berlin (32) und in Lille (33).

19. Madonna mit dem schlafenden Jesuskind.

Original unbekannt.

Maria in ganzer Figur auf einem Wiesengrund kniend, betrachtet das schlafende Kind, von welchem sie den Schleier hebt, um es dem kleinen Johannes zu zeigen, der mit der Rechten den Beschauer darauf hinweist. Von diesem Bilde, das in dieselbe Zeit

zu gehören scheint (vgl. Seite 35), kennt man acht Wiederholungen, ohne das Original nachweisen zu können.

Den Carton Rafaels besitzt die Florentiner Academie (34).

20. Madonna aus dem Hause Niccolini.

Galerie des Lord Cowper in Panshanger.

Die Madonna sitzt als Halbfigur fast im Profil nach links gewendet und hält auf ihrem Schosse das auf einem Kissen sitzende Kind, welches mit der Linken nach ihrer Brust verlangt. Am Gewandsaum der Madonna liest man R. V. und die Jahreszahl 1508 (vgl. Seite 33). Das trefflich erhaltene Bild befand sich schon früh in dem Hause Niccolini zu Florenz, von wo es Lord Cowper erwarb. — Auf Holz gemalt.

Die Studie zum Kopf des Jesuskindes in Lille (35) scheint nicht echt zu sein.

21. Madonna aus dem Hause Colonna.

Museum in Berlin.

Dies anmuthige Bild, derselben Epoche angehörend (vgl. Seite 33), stellt die Madonna in Halbfigur in einer Landschaft sitzend dar. Sie hat in einem Gebetbuch gelesen, welches sie in der Linken hält und wendet sich liebevollen Blickes zu dem auf ihrem Schosse sitzenden Kinde, welches lebhaft mit der Rechten nach der Brust der Mutter greift. Das flüssig und klar gemalte Bild ist nicht ganz vollendet worden, woraus sich die sehr lichte Färbung erklärt. Aus dem Hause Salviati zu Florenz kam das Bild durch Erbschaft an die Colonna in Rom, wo es Bunsen 1828 für das Berliner Museum erwarb. — Auf Holz, 0,78 hoch, 0,57 breit.

Eine Handzeichnung in der Albertina giebt die Madonna in derselben Haltung (36).

22. La belle jardinière.

Galerie des Louvre zu Paris.

Die Composition, der Madonna im Grünen und der mit dem Stieglitz verwandt (vgl. Seite 34), zeigt Maria in ganzer Figur in einer Landschaft sitzend. Sie wendet sich liebevoll zu dem Kinde, das an ihrem Knie lehnt und zu ihr aufblickt, während der kleine Johannes mit innigem Ausdruck vor dem Gespielen niederkniet. Franz I. soll es von einem Sieneser Edelmann, für welchen es Rafael gemalt, erstanden haben. Das schöne, wohlerhaltene Bild trägt die Namensinschrift des Meisters. — Auf Holz, 1,22 hoch, 0,80 breit.

Der Originalcarton befindet sich in Holkham-Hall (37). Studien dazu beim Herzog von Aumale (38) und Mr. Timbal in Paris (39), sowie bei Madame de Vos in Amsterdam (40). Eine treffliche Studie zum Christkinde in Oxford (41).

23. Madonna del Baldacchino.

Galerie Pitti in Florenz.

Auf diesem grossen Altarbilde, das ebenfalls in den Ausgang der Florentiner Epoche gehört und den entschiedenen Einfluss Fra Bartolommeo's verräth (vgl. Seite 35), sieht man die Madonna in der Apsis einer Kirche auf hohem Throne unter einem Baldachin sitzen, dessen Vorhang von zwei schwebenden Engeln gehalten wird. Links stehen Petrus und der hl. Bruno, dieser im Gewande der Camaldulenser, rechts die Heiligen Augustin und Jacobus, letzterer im Pilgergewande. Zwei liebliche Engelknaben vor den Stufen des Thrones halten einen Pergamentstreifen, aus dem sie eifrig singen. Das herrliche Bild, welches für die Kapelle der Florentiner Familie Dei in der Kirche S. Spirito bestimmt war, wurde von Rafael bei seinem Abgange nach Rom unvollendet hinterlassen und von anderer Hand vollends ausgeführt. Baldassare Turini erstand es für die Kirche seiner Vaterstadt Pescia, von wo es im Ausgang des 17. Jahrhunderts der

Grossherzog Ferdinand für seine Galerie erwarb. In der Revolutionszeit nach Frankreich entführt, kam es in das Brüsseler Museum, von wo es 1815 nach Florenz in den Palazzo Pitti zurückkehrte. — Auf Holz, 2,76 hoch, 2,19 breit.

Studie zum Kopf des hl. Bruno in Lille (42). Ein zweifelhafter und etwas veränderter Entwurf zur ganzen Composition beim Herzog von Devonshire in Chatsworth (43).

24. Maria mit den beiden Kindern.

Galerie Esterházy in Budapest.

Dieses nur untermalte kleine Bild stellt die Madonna in ganzer Figur in einer Landschaft neben einem Felsen kniend dar, auf welchem das Christuskind sitzt, das lebhaft sich vorbeugt und, von der Mutter sorglich gehalten, nach dem kleinen Johannes verlangt, welcher auf der andern Seite kniet und in einem Pergamentstreifen liest. Das trefflich componirte Bild stammt ebenfalls aus der letzten florentinischen Zeit (vgl. Seite 35). Es kann nicht für ein eigenhändiges Werk Rafaels gelten; ob das zweite von Passavant erwähnte Exemplar bei Herrn Wendelstadt in Frankfurt a. M., jetzt beim Grafen Luckner in Altfranken bei Dresden, mehr Anspruch darauf hat, vermag ich nicht zu sagen. — Auf Holz, 0,27 hoch, 0,22 breit.

Eine geistreiche Federzeichnung befindet sich in den Uffizien (44) und eine Studie zum Johannes im Museum zu Kopenhagen (45).

25. Madonna di Loreto.

Original unbekannt.

Mit dieser schönen Composition beginnt die Reihe der Madonnen römischer Zeit (vgl. S. 54). Die Madonna in Halbfigur steht vor dem Lager des Christkindes, von dem sie den Schleier aufhebt, und welches lebhaft nach der Mutter verlangt. Hinter ihr steht, auf den

Stab gestützt, der hl. Joseph. Das Bild befand sich ursprünglich in Sta. Maria del Popolo zu Rom und soll später nach Loreto gekommen sein, von wo die Franzosen es geraubt zu haben scheinen. Sicher ist, dass das Original seit jener Zeit verschollen ist; es giebt mindestens ein Dutzend meistentheils alter Wiederholungen von verschiedenem Werth, deren grosse Zahl die frühe Beliebtheit der Composition bezeugt; (u. A. eine dem Vernehmen nach recht gute bei Dr. Axel Lamm in Stockholm).

Eine Silberstiftzeichnung mit Studien zum Christuskind ist in Lille (46) und eine ähnliche beim Grossherzog von Toscana (47).

26. Madonna aus dem Hause Alba.

Eremitage in St. Petersburg.

Dies schöne Bild zeigt in einem Rund die Madonna auf dem Rasen in einer Landschaft sitzend und dem Spiel der beiden Kinder zuschauend. Das Christuskind stützt sich halb stehend, halb auf ihrem rechten Knie sitzend mit dem linken Arm auf den Schoss der Mutter, während die Rechte das Kreuz ergreift, welches der kleine Johannes kniend ihm darreicht. Das herrliche, im Ganzen wohl erhaltene Bild (vgl. S. 54) befand sich ehemals in der Kirche der Olivetaner zu Nocera de' Pagani und ging von dort um 1000 Scudi in den Besitz des Vicekönigs Marchese del Carpio über. Später gelangte es in die Galerie des Herzogs von Alba. Von dort kam es nach London und wurde dann um 14000 £ für die Eremitage in St. Petersburg erworben — Auf Holz, 1,06 im Durchmesser.

Der Original-Carton zu dem Bilde befindet sich in der Sakristei des Lateran in Rom (48), ein zweiter Carton beim Grafen d'Outremont in Lüttich (49). Entwürfe in der Albertina (50) und im Museum zu Lille (51). Letzterer ist eine prächtige Skizze in Rothstift (ein Material, welches wir hier zum ersten Mal bei Rafael

antreffen), auf deren Rückseite sich eine ebensolche Studie zur Madonna befindet (52). Eine Studie zum Johannes beim Grossherzog von Toscana (53).

27. Madonna aus dem Hause Aldobrandini.

Nationalgalerie in London.

Die Madonna sitzt in Halbfigur in einer Halle, durch deren Bogenöffnungen man den Ausblick auf eine Landschaft hat. Sie breitet ihren Mantel über das auf ihrem rechten Knie sitzende Christuskind. Dieses giebt eine Nelke dem rechts stehenden kleinen Johannes, der die Hand darnach ausstreckt. Das anmuthige, licht und klar gemalte Bild (vgl. Seite 54) befand sich früher in der Galerie Aldobrandini zu Rom, von wo es nach London in den Besitz Garvaghs gelangte und endlich für die Nationalgalerie erworben wurde. — Auf Holz, 0,38 hoch, 0,31 breit.

Vermuthlicher Carton bei Frau E. Grahl in Dresden (54).

28. Madonna mit dem Diadem.

Galerie des Louvre zu Paris.

Maria kniet in einer Landschaft mit antiken Gebäuden und Ruinen vor dem Lager des in süsser Ruhe schlummernden Jesuskindes, von welchem sie den Schleier hebt, um es dem kleinen Johannes zu zeigen. Dieser ist niedergekniet und faltet die Hände, während Andacht und Erstaunen seine Züge beleben. Eine der köstlichsten Compositionen Rafaels, durch höchste Zartheit der Empfindung und Ausführung bezaubernd, nur leider etwas verputzt. Ehemals in der Sammlung Chateauneuf in Paris, durch Erbschaft an den Staatssekretär Marquis de la Vrillière gelangt, dann seit 1728 in der Sammlung des Prinzen von Carignan, aus welcher es in den Besitz Ludwigs XV. überging (vgl. S. 54). — Auf Holz, 0,68 hoch, 0,44 breit.

29. Madonna di Foligno.

Galerie des Vatican in Rom.

Die Himmelskönigin, auf Wolken thronend, hält das Jesuskind in den Armen, welches in lebhafter Bewegung hinunter strebt. Unten, in einer reichen Landschaft, kniet links der hl. Franciskus, hinter welchem Johannes der Täufer steht, während rechts der Stifter des Bildes anbetend kniet, von dem hinter ihm stehenden hl. Hieronymus der Madonna empfohlen. Zwischen beiden Gruppen steht ein Engelknabe, der eine Tafel hält. Ueber der Stadt, im Hintergrunde, sieht man eine Feuerkugel schweben, über welcher sich ein Regenbogen ausspannt, vermuthlich eine Anspielung auf eine Belagerung von Foligno, der Vaterstadt des Stifters, bei welcher dieser einer schweren Gefahr entgangen sein soll. Rafael malte dies herrliche Altarwerk (vgl. S. 56) um 1511 im Auftrage des päpstlichen Geheimschreibers Sigismondo Conti für den Hauptaltar der Kirche Araceli, von wo es auf Veranlassung der Sora Anna Conti, einer Verwandten des Stifters, 1565 nach Foligno in die Kirche des Klosters delle Contesse übertragen wurde. Im Jahre 1798 durch die Franzosen nach Paris entführt, wurde es dort von Holz auf Leinwand übertragen und kam 1815 nach Italien zurück, wo es in der neu gegründeten vaticanischen Galerie aufgestellt wurde. Bemerkenswerth ist, dass man keinerlei Studien oder Entwürfe zu diesem Hauptwerke kennt. — Auf Leinwand, 2,93 hoch, 1,91 breit.

30. Madonna Bridgewater.

Bridgewater-Galerie in London. Besitzer Earl of Ellesmere.

Man sieht Maria in einem Zimmer auf einer Bank in Halbfigur sitzen, das in lebhafter Bewegung auf ihrem Schosse ausgestreckt liegende Christuskind innig betrachtend. Licht und flüssig behandelt, hat das schöne Bild (vgl. Seite 55) zum Theil durch Verwaschen

und Uebermalen gelitten. Aus der Sammlung de Seignelay gelangte es in die Galerie Orléans und wurde bei deren Versteigerung für den Herzog von Bridgewater erstanden. — Von Holz auf Leinwand übertragen, 0,85 hoch, 0,60 breit.

Ein Blatt mit Federskizzen zu dem Bilde in den Uffizien (55), zwei andere im British-Museum (56. 57), eins im Louvre (58) und eins in der Albertina (59). Eine ähnliche Skizze wie die im Louvre findet man in Chatsworth (60), und die in Oxford (61) dürfte als eine Copie der ersteren zu betrachten sein. Die beiden Entwürfe in Berlin (62) und Kopenhagen (63) weichen vom Bilde ab.

31. Madonna mit dem stehenden Kinde.

Bei Mr. Mackintosh in London.

Die Madonna in Halbfigur sitzt vor einer Brüstung, auf welcher das Christuskind steht, das sich in stürmischer Zärtlichkeit an die Mutter schmiegt. Das schön componirte Bild hat durch Verwaschen stark gelitten, ist dadurch aber für die Beobachtung des technischen Verfahrens Rafaels besonders lehrreich, denn man sieht, dass die Fleischparthien in den Lichtern äusserst hell, in den Uebergängen röthlich, in den Schatten sehr durchsichtig gehalten wurden, um dann bei zarter Uebermalung lasurartig die Färbung tiefer zu tönen und doch eine leuchtende Wirkung zu erzielen (vgl. Seite 55). Das Bild befand sich in der Galerie Orléans, bei deren Versteigerung es um 150 Pfund von Mr. Villet erworben wurde. Später in den Besitz des Mr. Henry Hope, dann in den des Dichters Samuel Rogers übergegangen, befindet es sich auch noch jetzt im Privatbesitz zu London. — Von Holz auf Leinwand übertragen, 0,81 hoch, 0,65 breit.

Den Carton dazu besitzt Oberst Stirling (64), eine Skizze sieht man im Museum zu Lille (65), eine geistreiche Studie zu den Köpfen der Madonna und des Kindes im British-Museum (66).

32. Heilige Familie in Neapel.

Museum in Neapel.

In einer antiken Ruine sitzt die Madonna fast im Profil nach links gewendet und faltet in frommer Rührung die Hände, indem sie dem Spiel der beiden Kinder zuschaut. Der kleine Jesusknabe sitzt rittlings auf ihrem Schosse und macht, während Elisabeth ihm den Arm führt, das Zeichen des Segnens gegen Johannes, der in feurigem Eifer sich kniend vorbeugt. Im Hintergrunde sieht man den hl. Joseph in den Ruinen wandeln. Die Ausführung ist von grosser Zartheit, klarem Ton mit feiner röthlicher Carnation bei kraftvoller Modellirung (vgl. Seite 56). Rafael malte dies Bild für Leonello da Carpi, Herren von Meldola; später kam es in die Galerie Farnese nach Parma und dann durch Erbschaft an den König von Neapel. Die Königin nahm es 1805 mit nach Palermo, sodann über Constantinopel nach Wien, von wo es erst nach ihrem Tode nach Neapel zurückkehrte. — Auf Holz, 1,38 hoch, 1,09 breit.

Der sehr stark überarbeitete Carton befindet sich ebenfalls in Neapel (67), eine Studie zum Joseph in der Albertina (68).

33. Madonna mit dem Fisch.

Museum in Madrid.

Auf einem einfachen niedrigen Thron sitzt die Madonna, das lebendig bewegte Christuskind auf den Armen haltend. Während dieses mit der linken Hand in die Seiten des grossen Buches hineingreift, welches der rechts kniende Hieronymus aufgeschlagen hält, streckt es das rechte Händchen verlangend gegen den jungen Tobias aus, der auf der andern Seite, mit einem Fisch in der Hand, niederkniet und vom Erzengel Rafael empfohlen wird. Das ausgezeichnete Werk (vgl. Seite 56) wurde für die Kirche San Domenico zu Neapel gemalt, und zwar für eine Kapelle, an deren Altar angeblich

die Augenleidenden Hülfe suchten, weshalb der junge Tobias mit dem Fisch gewählt wurde. Philipp IV. erwarb 1656 das Werk und liess es in der Kirche des Escurial aufstellen, von wo es die Franzosen 1813 nach Paris entführten. Dort wurde es von Holz auf Leinwand übertragen und kam erst 1822 nach Spanien zurück. — Auf Holz, 2,12 hoch, 1,58 breit.

Eine Studie zu dem Bilde, auf der noch das Kind fehlt, befindet sich in den Uffizien (69), eine Sepiazeichnung im Besitz des Grossherzogs von Weimar (70) und eine Skizze zum Engel in Berlin (71).

34. Madonna della Sedia.

Galerie Pitti in Florenz.

Dieses Meisterwerk zeigt in einem Rund die Madonna in der kleidsamen Tracht römischer Frauen in Halbfigur auf einem Sessel sitzend, den Jesusknaben auf ihrem Schosse innig an sich drückend, daneben den kleinen Johannes mit gefalteten Händen und innigem Aufblick, der die Gruppe aufs Schönste abschliesst. Das Bild, ganz eigenhändig in flüssiger Weise und freiem Farbenauftrag gemalt, gehört mit Recht zu den bewundertsten Schöpfungen des Meisters (vgl. Seite 54). Es findet sich schon seit 1589 im Inventar der grossherzoglichen Sammlungen. — Auf Holz, 0,71 im Durchmesser.

Zwei geistreiche Skizzen in Rothstift zu dieser Composition sieht man auf dem Blatt im Museum zu Lille (72), welches die Skizze zur Madonna Alba enthält, und zwar hat Rafael sie offenbar später hinzugefügt.

35. Madonna della Tenda.

Pinakothek in München.

Eine Variante der Madonna della Sedia (vgl. Seite 56), gleichfalls von schöner Anordnung, allein die Madonna ins Profil gestellt und das Kind bewegter. Statt des Rundes ist ein Rechteck benutzt worden. Seinen Namen hat das Bild von dem Vorhange,

welcher sich hinter der Madonna ausspannt. Ueber die Herkunft des Bildes ist nichts Sicheres zu ermitteln, doch scheint es 1813 nach Frankreich und von dort nach England gekommen zu sein, wo es Sir Thomas Baring kaufte und im folgenden Jahre an den damaligen Kronprinzen, späteren König Ludwig I. von Bayern um 5000 Pfund abtrat. Das Bild hat durch Uebermalung bedeutend gelitten. Die Wiederholung in der Galerie zu Turin stammt von einem Schüler Rafaels. — Auf Holz, 0,68 hoch, 0,55 breit.

In der Sammlung des Herzogs von Devonshire zu Chatsworth befindet sich eine Skizze zu dieser Composition (73).

36. Madonna mit den Candelabern.

Bei Mrs. Munro in London.

In einem Rund sieht man die Halbfigur der Madonna, welche das sitzende Christuskind vor sich hält, daneben zwei offenbar später von andrer Hand hinzugefügte Engel mit Candelabern. Die Hauptsachen in dem Bilde (vgl. Seite 56) dürften von Rafael sein, es hat aber stark gelitten und ist sehr übermalt. Es gelangte aus der Galerie Borghese in die Sammlung des Lucian Bonaparte, dann in den Palast zu Lucca, von wo es später nach England in Privatbesitz überging. — Auf Holz, 0,65 im Durchmesser.

37. Heilige Familie unter der Eiche.

Museum zu Madrid.

Eine der späteren Compositionen des Meisters (vgl. Seite 77), die durchweg von hoher Schönheit der Anordnung und von herrlicher Lebensfülle sind, aber in der Ausführung grösstentheils von seinen Schülern herrühren. Die Madonna sitzt in einer Landschaft unter einer Eiche und stützt sich mit der Linken auf einen antiken, mit Reliefs geschmückten Marmorblock, auf welchen sich Joseph als stiller

Zuschauer lehnt. Die Mutter hält das Kind, das, den einen Fuss auf die Wiege setzend, sich lebhaft zu ihr umwendet, während der kleine Johannes, ebenfalls auf der Wiege stehend, ein Spruchband mit dem Ecce agnus dei entrollt. An der Wiege liest man den Namen Rafaels. Das Bild soll schon unter Karl II. nach Spanien gekommen sein, wurde dann von den Franzosen nach Paris entführt und kehrte 1822 nach Madrid zurück. — Auf Holz, 1,44 hoch, 1,10 breit.

38. Heilige Familie, genannt „die Perle".

Museum in Madrid.

Auch hier gruppiren sich die Figuren um die Wiege des Christkindes, wie in einer Reihe der folgenden Compositionen. Maria sitzt in einer prächtigen Landschaft neben der hl. Elisabeth und schaut sinnig dem Spiel der beiden Kinder zu, denn der kleine Johannes bringt in seinem Fell dem Jesuskind einige Früchte, nach welchen dieses mit einem fragenden Aufblick zur Mutter beide Händchen ausstreckt. Im Hintergrund, in den Ruinen, sieht man den hl. Joseph herannahen. Die schöne Composition verräth in der Ausführung die Hand des Giulio Romano (vgl. Seite 77). Das Bild ist wahrscheinlich dasselbe, welches Rafael laut Vasari's Bericht an die Grafen von Canossa nach Verona schickte. Später war es in der herzoglichen Galerie zu Mantua, von wo es 1628 für Karl I. von England erstanden wurde und 1649, bei der Versteigerung der königlichen Sammlungen, nach Madrid gelangte. Als Philipp IV. es erblickte, war er so entzückt, dass er es die Perle seiner Kunstschätze nannte. — Auf Holz, 1,44 hoch, 1,15 breit.

Eine Skizze zur Maria mit den beiden Kindern findet sich zu Chatsworth (74), der prächtige, in Rothstift ausgeführte Studienkopf der Elisabeth in Oxford (75), die Kohlenstudien zum Kopf der Madonna im British-Museum (76); dagegen ist der Studienkopf in Lille (77) unecht.

39. Die grosse heilige Familie.

Galerie des Louvre in Paris.

Eine der reichsten und schönsten Compositionen dieser Art. Maria, fast im Profil nach links gewendet, beugt sich kniend nieder, um den Jesusknaben in ihren Armen aufzunehmen, der eben die Wiege verlässt und lebhaft zur Mutter aufstrebt. Ihr gegenüber kauert Elisabeth am Boden und führt dem kleinen Johannes die Arme zum Händefalten. Ein anbetender und ein blumenstreuender Engel vollenden die herrliche Gruppe, die rechts durch den auf seinen Arm sich stützenden Joseph abgeschlossen wird. Das Bild (vgl. Seite 77), welches den Namen des Meisters und die Jahreszahl 1518 trägt, wurde von Rafael sammt dem grossen hl. Michael für Franz I. gemalt und kam als Geschenk Leo's X. nach Paris, wo es schliesslich im Salon carré seinen Platz gefunden hat. Die Ausführung dieser schönen Composition rührt von Giulio Romano her, wie man an den tiefbraunen Tönen des sehr kräftigen Colorits erkennt. — Von Holz auf Leinwand übertragen, 2,07 hoch, 1,40 breit.

Herrliche, in Rothstift ausgeführte Studien zur Madonna und dem Kinde sieht man im Louvre (78) und auf zwei Blättern in den Uffizien (79. 80).

40. Die kleine heilige Familie.

Galerie des Louvre in Paris.

Auch hier ist das Christuskind eben erwacht und liebkost über den Schoss der Mutter hinweg, die zurückgelehnt dasitzt, den kleinen Johannes, welchen Elisabeth kniend hinaufhebt. Eine reiche Hügellandschaft breitet sich aus, und eine Mauer, über welche dichtes Gebüsch emporragt, dient der Gruppe als Abschluss. Das kleine Bild, (vgl. Seite 78), welches überaus zart und klar, dabei auch kräftig in der Färbung ist, scheint grösstentheils von Rafael selbst

ausgeführt. Der Cardinal von Boissy, Adrien Goufier, welcher von Leo X. 1519 als päpstlicher Legat nach Frankreich gesendet wurde, soll das Bildchen von Rafael zum Geschenk erhalten haben. Der Meister habe es aus besonderer Sorgfalt mit einem kleinen Deckel versehen, den er selbst wiederum, wie Félibien berichtet, «auf eben so geschmackvolle als gelehrte Weise» schmücken liess. Diesen Deckel darf man vielleicht in dem kleinen Bilde der Abundantia im Louvre vermuthen, welches grau in grau gemalt den Namen Rafael trägt und genau dieselben Masse hat. Unter Ludwig XIV. wurde die unter dem Namen «La Vierge au berceau» bekannte hl. Familie für die königliche Sammlung erworben. Eine Wiederholung dieses Madonnenbildes, im Besitz des Herrn C. M. Schreiner zu Düsseldorf, soll dem im Louvre befindlichen nahe kommen oder gar ebenbürtig sein. Dieses Exemplar erhielt der Cardinal Mazarin vom Marquis de Fontenai Mareuil, Gesandten bei Papst Urban VIII., zum Geschenk. — Auf Holz, 0,38 hoch, 0,32 breit.

Eine Rothstiftzeichnung findet sich in der Bibliothek zu Windsor Castle (81).

41. Madonna di San Sisto.

Museum in Dresden.

Dieses herrlichste Hauptwerk der christlichen Malerei zeigt die feierliche Gestalt der Himmelskönigin, wie sie als verklärte Erscheinung, den Jesusknaben auf den Armen tragend, auf Wolken über den Erdball dahinschwebt. Links blickt der hl. Papst Sixtus mit dem Ausdruck inniger Verehrung zu ihr empor, während rechts die holde Gestalt der hl. Barbara die Augen demuthsvoll niederschlägt. Auf einer unteren Brüstung ruhen zwei köstliche Engelknaben. Der ganze luftige Aether ist von Engelköpfen, die wie hingehaucht erscheinen, angefüllt. Ein grüner Vorhang schliesst die herrliche Composition ab. Das Werk (vgl. Seite 78) ist wie eine Inspiration durchaus eigenhändig von Rafael in klarem, flüssigem Farbenauftrag durchgeführt

und gehört auch coloristisch zu den vollkommensten Schöpfungen des Meisters. Wie bei der Madonna di Foligno, giebt es auch bei diesem Meisterwerke keinerlei Studien oder Entwürfe. Für den Hauptaltar der Kirche San Sisto zu Piacenza gemalt, wurde es 1754 für August III., Kurfürst von Sachsen, um den Preis von 20,000 Ducaten oder 40,000 Scudi Romani erworben und bildet seitdem das kostbarste Juwel der Dresdner Galerie. — Auf Leinwand, 2,65 hoch, 1,96 breit.

42. Madonna dell' Impannata.

Galerie Pitti in Florenz.

Dieses Altarbild, welches Rafael für den Florentiner Bindo Altoviti schuf, trägt wohl in Composition und Formen, aber nicht in der Ausführung das Gepräge des Meisters (vgl. S. 78). Als Kniestück zeigt es die Madonna, welche in einem Gemache steht und sich nach links wendet, wie sie das Christuskind von der ihr gegenüber sitzenden hl. Elisabeth eben in Empfang nimmt, während eine jüngere Heilige, vielleicht Katharina, sich über sie vorbeugt und den Knaben scherzend mit dem Finger unter der Achsel berührt, so dass sich dieser lachend zu ihr umwendet. Neben Maria sitzt Johannes der Täufer in reiferem Knabenalter und weist den Beschauer auf die Gruppe hin. Im Hintergrunde des Zimmers sieht man ein mit Leinwand geschlossenes Fenster, von welchem das Bild seinen Beinamen trägt. Schon zu Vasari's Zeiten befand sich das Bild im Besitz des Herzogs Cosimo, wanderte aber mit Maria von Medici in den Palast des Luxembourg zu Paris, von wo es später nach Florenz zurückkehrte. — Auf Holz, 1,55 hoch, 1,23 breit.

Eine geistreiche Skizze, noch ohne den Johannes, befindet sich in Windsor Castle (82), eine Silberstiftstudie zum Kind und Johannes in der Sammlung des Grafen Connestabile zu Perugia. (83).

43. Heilige Familie mit der Stechpalme.

Belvedere-Galerie in Wien.

Auf der Flucht nach Aegypten sehen wir die hl. Familie rasten, indem Maria nach links gewendet am Boden kniet und den auf ihrem Schosse stehenden Knaben sich gegen den knienden kleinen Johannes vorneigen lässt. Joseph, der den Esel am Zaume hält, fasst den Johannes am Arm, um ihn aufzurichten. Das Bild beruht ohne Zweifel auf einem Rafaelischen Entwurf (vgl. Seite 78), ist aber nur von einem Schüler des Meisters ausgeführt. Ursprünglich im Besitze des hl. Carlo Borromeo, der es 1565 von Rom nach Mailand mitbrachte, wurde es nach seinem Tode laut Bestimmung seines Testamentes zum Besten seines Universalerben, des grossen Hospitals zu Mailand, verkauft und ging um 300 Scudi in den Besitz der Kirche Sta. Maria presso S. Celso über. Als es Kaiser Joseph II. daselbst sah, gefiel es ihm so sehr, dass er den Kirchenvorstehern den Antrag machte, es ihm für die kaiserliche Galerie zu überlassen. Die Kaiserin Maria Theresia stiftete dagegen zwei Ausstattungen von je 50 Dukaten jährlich, die an arme Mädchen ausgetheilt werden sollten. Dazu fügte der Kaiser sechs silberne Leuchter und ein Kreuz. — Auf Holz, 1,55 hoch, 1,14 breit.

44. Madonna del Passeggio.

Bridgewater-Galerie in London. Besitzer Earl of Ellesmere.

Maria wandelt in einer schönen Hügellandschaft und hält mit der Linken den Jesusknaben, der sich stehend an sie schmiegt, während sie die Rechte dem kleinen Johannes aufs Haupt legt, der sich in liebevoller Verehrung dem Christusknaben naht. Weiter zurück sieht man den hl. Joseph durch das Gebüsch wandern. Das Bild (vgl. Seite 78) ist nach einer Rafaelischen Composition von einem Schüler des Meisters, vielleicht Gio. Francesco Penni, ausgeführt. — Auf Holz, 0,89 hoch, 0,62 breit.

45. Heilige Familie in den Ruinen.

Mehrere Wiederholungen.

Vor einer antiken Ruine, in welcher man Joseph mit einem Licht einherschreiten sieht, sitzt der Christusknabe auf einem antiken Gebälkstück, von der hinter ihm leicht hinknienden Mutter, die sich wie schützend über ihn beugt, an einem Bande gehalten. Vor den beiden kniet der kleine Johannes, das Kreuz mit beiden Händen darreichend (vgl. Seite 79). Die Composition ist gewiss Rafaelisch, allein die verschiedenen Exemplare des Bildes, welche man kennt, haben in der Ausführung mit dem Meister nichts zu schaffen.

46. Vierge à la légende.

Museum in Madrid.

Diese schöne Composition zeigt die Madonna vor einem antiken Gebäude sitzend und den Christusknaben in beiden Armen haltend. Von der andern Seite drängt der kleine Johannes eifrig heran und überreicht ein Spruchband mit dem Ecce agnus dei, welches der Christusknabe mit beiden Händen voll Eifer ergreift. Auch dieses Bild gehört nur dem Entwurfe nach Rafael an (vgl. Seite 79). — Auf Leinwand übertragen, 1,03 hoch, 0,84 breit.

Eine wohl schwerlich eigenhändige Skizze befindet sich zu Chatsworth (84).

II. BILDNISSE.

47. Angelo Doni.

Galerie Pitti in Florenz.

Vielleicht eins der frühesten unter den Portraits aus Rafaels Florentiner Zeit (vgl. Seite 38), zeigt es den charaktervollen Kopf eines Mannes in den Dreissigern, bartlos, von kräftigen Formen, mit grossen dunklen Augen und ernstem Blick, mit herabfallendem, braunem und krausem Haar, das von einem Barett bedeckt wird. Er trägt ein rothes Gewand mit weiten Aermeln, darüber ein schwarzes Oberkleid, das mit goldenen Schnallen befestigt ist. Der Hintergrund zeigt eine Landschaft. — Auf Holz, 0,62 hoch, 0,44 breit.

48. Maddalena Strozzi Doni.

Galerie Pitti in Florenz.

Die Gemahlin des Angelo Doni ist hier in der reichen kleidsamen Tracht angesehener Florentinerinnen dargestellt, in einem Sessel sitzend, die rechte Hand auf die linke legend. Der Ausdruck des Kopfes ist etwas unbeseelt, was vielleicht von den Verputzungen herrührt, die das Bild erlitten hat (vgl. Seite 38). Sie trägt ein rothes Mieder mit dunkelblauem Sammet eingefasst und mit goldenen Knöpfen geschlossen, die weiten Aermel sind von blauem, schön gemustertem Damast. Ein feines Schleiertuch umgiebt die Schultern. Um den Hals trägt sie an einer Schnur ein Schloss mit zwei Edelsteinen, woran eine grosse birnenförmige Perle hängt. Der Hintergrund zeigt auch hier eine Landschaft. Beide Bilder blieben bis 1758 in der Familie Doni zu Florenz, kamen dann aber durch Erbschaft an die Marquise de Villeneuve nach Avignon. Der älteste Sohn derselben brachte sie 1823 nach Florenz zurück und bot sie lange

vergeblich zum Kauf aus, bis 1826 der Grossherzog von Toscana, Leopold II., sie für seine Sammlung erwerben liess. — Auf Holz, 0,62 hoch, 0,44 breit.

Die geistreiche Federskizze zu diesem Bildniss besitzt die Sammlung des Louvre (85).

49. Weibliches Bildniss.

Galerie der Uffizien zu Florenz.

Von anziehendem, etwas leidendem Ausdruck, freier und leichter in der Haltung als die vorigen. Die junge Frau trägt ein grünes Mieder mit braunrothem Besatz und weite geschlitzte Aermel mit rothbraunen Schleifen. Das lang herabfallende Haar ist von einem braunen Netz umschlossen. Um den Hals trägt sie an einer fein geflochtenen goldenen Kette ein Kreuz. Das Bild (vgl. Seite 38) ist leider stark verwaschen; trotzdem verräth es gleich den beiden vorigen die liebevollste Sorgfalt der Ausführung und in den unberührt gebliebenen Händen die feinste Modellirung. — Auf Holz, 0,65 hoch, 0,49 breit.

50. Rafaels eigenes Bildniss.

Galerie der Uffizien in Florenz.

Dieses etwa um 1506 gemalte Brustbild stellt den jugendlichen Rafael in schlichtem, schwarzem Gewande dar, den Kopf auf dem schlanken Halse etwas seitwärts nach rechts gewendet, mit einem Anflug von Melancholie in den grossen braunen Augen, bedeckt von einem schwarzen Barett, unter welchem volles, braunes, welliges Haar auf den Nacken niederfällt. Die blasse Carnation hebt den zarten seelischen Ausdruck dieses jugendlich feinen Kopfes, der leider durch Reinigen gelitten hat (vgl. Seite 38). Der Hintergrund ist grünlich

grau. Das Bild befand sich wahrscheinlich als Geschenk des Künstlers an seine Verwandten in Urbino, bis es in die 1588 eröffnete Academie di S. Luca nach Rom kam. Von dort erwarb es Cardinal Leopoldo de' Medici und brachte es nach Florenz. — Auf Holz, 0,48 hoch, 0,37 breit

51. Don Blasio und Don Baltasar.

Academie in Florenz.

Diese beiden etwas unter Lebensgrösse gemalten Profilköpfe zweier Klostergeistlichen sind überaus charaktervoll und individuell aufgefasst. Die wohlgenährte, nach rechts gewendete Gestalt ist die des Ordensgenerals Don Blasio; der nach links Gewendete, Don Baltasar, ist ein mehr ascetischer Kopf von schärferer Intelligenz (vgl. Seite 39). Die Bilder gelangten 1813 aus dem Kloster Vallombrosa, welches zwischen Florenz und Urbino im Gebirge liegt, in die Florentiner Academie. Neuerdings will man diese beiden geistvoll aufgefassten Köpfe dem Perugino zuschreiben. — Auf Holz, 0,29 hoch, 0,27 breit.

52. La Donna Gravida.

Galerie Pitti in Florenz.

Das vollkommenste Bildniss aus Rafaels Florentiner Zeit. Auf dunklem Grunde sieht man die sitzende Halbfigur einer jungen Frau, deren Zustand durch die herkömmliche Bezeichnung des Bildes angedeutet wird. Sie trägt ein gelbes Mieder mit schwarzer Einfassung und geschlitzte weite Aermel von röthlich braunem Damast. Eine geflochtene Goldkette umgiebt den Hals, das lang herabfallende dunkelblonde Haar ist von einem grauen, golddurchwirkten Netz umschlossen. Zeichnung und malerische Behandlung sind vortrefflich, besonders in den meisterlich modellirten und verkürzten Händen. Das wohl erhaltene Bild (vgl. Seite 38) kam aus der grossherzoglichen Guardaroba in die Galerie Pitti. — Auf Holz, 0,66 hoch, 0,52 breit.

53. *Papst Julius II.*

Galerie der Uffizien in Florenz.

Mit diesem bedeutenden Werke beginnt die Reihe der Portraits aus römischer Zeit. Der ausdrucksvolle Kopf des gewaltigen Papstes ist in ruhigem Sinnen aufgefasst, der lange weisse Bart fällt bis auf die Brust herab. Den Kopf bedeckt eine rothe Sammetmütze, und ein rother Sammetkragen fällt weit bis auf die weissen Aermel herab. Bequem auf die Armlehnen des Sessels gestützt, sind die Hände, deren rechte ein Taschentuch hält, überaus natürlich aufgefasst, wie Alles von vornehmer Einfachheit. Im Ganzen eins der wundervollsten historischen Portraits der Welt. Von den beiden Exemplaren in der Tribuna der Uffizien und in der Galerie Pitti dürfte das erstere, welches aus der Familie der Rovere herstammt, das Original, das letztere eine treffliche venezianische Copie sein. Seite 57 sowie im Bilderband ist durch ein Versehen die gegentheilige Ansicht ausgesprochen worden. — Auf Holz, 0,99 hoch, 0,82 breit.

Der Originalcarton befindet sich im Palazzo Corsini zu Florenz (86), der genial gezeichnete Studienkopf in Chatsworth (87).

54. *Bildniss eines Jünglings.*

Sammlung Czartoryski in Paris.

Mit Unrecht wird dies schöne Brustbild eines anmuthigen, aber sehr weichlichen jungen Mannes als Selbstportrait Rafaels bezeichnet, wie es auch in der ersten Auflage unsers Bilderwerkes aus Versehen noch geschehen ist. Nicht bloss die Formen, sondern namentlich auch der Ausdruck des Kopfes, der nicht ohne sinnliche Ueppigkeit ist, steht Rafaels Zügen durchaus fern. Gekleidet ist er in ein weisses Gewand mit weibisch weiten Aermeln, worüber ein mit Pelz besetzter Mantel geworfen ist. Ein schwarzes Barett ist

schief auf das schöne Haupt gesetzt, welches von dunklem, bis auf die Schultern herabfliessendem Haar eingerahmt wird. Das Bild (vgl. Seite 57) wurde 1807 vom Fürsten Adam Czartoryski in Venedig erworben. — Auf Holz, 0,75 hoch, 0,60 breit.

55. Die sogenannte Fornarina.

Galerie Barberini in Rom.

Von üppigen Blattpflanzen umgeben, sitzt das stattliche Weib, zum Theil unbekleidet, indem es ein florartiges Gewand bis zur Brust hinauf zieht, während die Linke in dem mit einem rothen Kleide bedeckten Schoss ruht. Den etwas breiten Kopf, der mehr sinnliche Fülle als geistige oder seelische Feinheit verräth, umgiebt ein gestreiftes gelbes Tuch in Form eines Turbans. An dem üppig gezeichneten linken Oberarm trägt es einen goldenen Reif mit der Namensinschrift Rafaels. Das Bild (vgl. Seite 58) ist in jenem kräftigen, bräunlichen Ton gemalt, den man eher Giulio Romano, als Rafael zuschreiben möchte. — Auf Holz, 0,85 hoch, 0,61 breit.

56. Bindo Altoviti.

Pinakothek in München.

Dieses geistvolle und edle Brustbild einer ausdrucksvollen Jünglingsgestalt (vgl. Seite 58) hat man ebenfalls ohne Grund als Selbstportrait Rafaels ausgeben wollen. Schon die Form des Antlitzes, die kräftigeren Züge, die blauen Augen und das blonde lockige Haar sprechen dagegen. Gekleidet ist der Jüngling in ein schwarzes Gewand, und ein schwarzes Barett bedeckt sein Haupt. Wir wissen durch Vasari, dass Rafael «dem Bindo Altoviti sein Portrait machte, da er noch jung war». Der Doppelsinn dieser Stelle hätte aber angesichts des Bildes keinen Augenblick irre führen sollen. Bis zum Jahre 1808 in der Familie zu Florenz aufbewahrt, ging es für 3500 Zecchinen in

den Besitz des Kronprinzen, späteren Königs Ludwig von Bayern über. Leider hat das schöne Bild durch Retouchen stark gelitten. — Auf Holz, 0,61 hoch, 0,45 breit.

57. Bildniss eines Jünglings.

Galerie des Louvre in Paris.

Ein zarter blondlockiger Jüngling, in ein dunkelgrünes Gewand gehüllt, auf dem Haupt ein schwarzes Barett, stützt sich, aus dem Bilde herausblickend, auf die rechte Hand, indem er sich mit dem Ellenbogen und mit dem linken in den Mantel gewickelten Arm auf eine Brüstung lehnt. Der Hintergrund ist hellgrün. Der Ausdruck dieses poetischen Kopfes ist von bezaubernder Anmuth, die malerische Behandlung von seltenem Reiz (vgl. Seite 58). — Auf Holz, 0,59 hoch, 0,44 breit.

58. Phädra Inghirami.

Galerie Pitti in Florenz.

Tommaso Inghirami aus Volterra war nach dem frühen Tode seines Vaters noch als Kind in Florenz von den Medici freundlich aufgenommen und in seinem dreizehnten Jahre nach Rom gesendet worden, wo er nachmals am päpstlichen Hofe schon unter Alexander VI. durch Geist und Gelehrsamkeit sich zu hohem Ansehen emporschwang. Vom Kaiser Maximilian wurde er zum Dichter gekrönt und durch den Titel eines Pfalzgrafen geehrt, von Julius II. zum Bischof von Ragusa ernannt. Als er einst mit einigen Freunden Seneca's Hippolytus aufführte, in welchem Stücke er die Rolle der Phädra übernommen hatte, und wobei zufällig durch eine Unordnung in der Maschinerie die Handlung unterbrochen wurde, trat er hervor und füllte die Lücke mit improvisirten lateinischen Versen aus; seitdem erhielt er den Beinamen Phädra. Rafael hat ihn als päpstlichen Geheimschreiber in dem rothen Gewande und der rothen Mütze seines Amtes dargestellt. Er sitzt vor einem Tische, Tintenfass und

Papier vor sich, die Schreibfeder in der Hand und den Blick mit ernster Anspannung seitwärts nach oben gerichtet, als lausche er auf eine Rede, um sie nieder zu schreiben. Das Schielen des rechten Auges ist dadurch etwas weniger auffallend gemacht. Vor ihm liegt ein aufgeschlagenes Buch, und den Hintergrund bildet ein grüner Vorhang. Meisterlich ist nicht bloss der Kopf, sondern sind namentlich auch die trefflich gezeichneten und modellirten Hände behandelt. Das Bild (vgl. Seite 82), schon früh in grossherzoglichem Besitz, ward zur napoleonischen Zeit nach Paris entführt, von wo es 1815 nach Florenz zurückkehrte. — Auf Holz, 0,98 hoch, 0,63 breit.

59. Bernardo Dovizio da Bibbiena.

Museum von Madrid.

Der Kirchenfürst, der ein warmer Bewunderer und Gönner Rafaels war, ist im Brustbilde beinahe von vorn gesehen, ein wenig zur Linken gewendet dargestellt. Das feine magere Gesicht mit langer gebogener Nase, feurigen, von grossen Lidern halb verschleierten Augen, geistreichem, etwas spöttischem Mund und schmalem Kinn, ist der echte Typus eines italienischen Prälaten. Die rothe Mütze und der rothseidene Kragen heben sich von dem dunklen Hintergrunde wirksam ab. In geistvoller Weise hat der Künstler den hohen Kirchenfürsten der Renaissance, der zugleich Verfasser der zügellosen Calandra war, geschildert. Dass der Cardinal, welchem Rafael auch jenes Badezimmer im Vatican geschmückt hatte, dem Künstler seine Nichte zur Gemahlin geben wollte, haben wir schon oben erzählt. Das Portrait (vgl. Seite 82) ist vielleicht durch den Grafen Castiglione, welcher als päpstlicher Gesandter nach Spanien geschickt wurde, dort hingekommen. Rafael brachte den Cardinal auch in dem Fresko des Ueberfalls von Ostia an. Ein anderes Portrait, welches Bibbiena um einige Jahre älter darstellt, sieht man in der Galerie Pitti. Es scheint aber nur eine übrigens vortreffliche Copie nach einem Original Rafaels zu sein. — Auf Holz, 0,78 hoch, 0,61 breit.

60. Graf Baldassare Castiglione.

Galerie des Louvre in Paris.

Dieser ausgezeichnete Staatsmann, Krieger und Gelehrte, das Muster eines hochgebildeten Edelmanns der italienischen Renaissance, dessen Ideal er selbst in seinem Cortegiano geschildert hat, ist hier von Rafael in halber Figur dargestellt. Behaglich die Hände zusammenlegend, blickt er mit seinen freundlichen blauen Augen den Beschauer wohlwollend an. Ein voller brauner Bart umgiebt den sprechend lebendigen Mund, das Kinn bedeckend. Die Stirn wird von der damals beliebten Kopfbinde umschlossen und von dem geschlitzten, turbanartigen Barett umfasst. Ueber das schwarze Gewand ist ein grauer Brustlatz geworfen, und von demselben plüschartigen Stoff sind die Aermel. Ueber dieses Bildniss (vgl. Seite 82) besitzen wir eine Nachricht in einem Briefe Bembo's an den Cardinal Bibbiena vom 19. April 1516, in welchem Schreiben das Portrait freilich dem des Gelehrten Tebaldeo nachgestellt wird. Castiglione hat dann selbst sein Portrait durch ein Gedicht verherrlicht. Es scheint, dass er das von ihm hochgeschätzte Bildniss mit nach Spanien nahm, wo er von 1525 bis zu seinem Tode am 2. Februar 1529 päpstlicher Gesandter war. Rubens copirte das Bild, und Rembrandt machte darnach eine jetzt in der Albertina befindliche Zeichnung. Aus Letzterer geht hervor, dass sich das Original damals in Holland befand, von wo es später in die Sammlung des Louvre gelangte. — Von Holz auf Leinwand übertragen, 0,82 hoch, 0,67 breit.

61. Johanna von Arragonien.

Galerie des Louvre in Paris.

Die wegen ihrer Schönheit von den Zeitgenossen gefeierte Fürstin, eine Tochter Ferdinands von Arragonien und Gemahlin Ascanio Colonna's, eine der glänzendsten Erscheinungen in der Frauenwelt Italiens, ist von Rafael in dem vollen Glanze fürstlicher

Erscheinung aufgefasst. Sie sitzt, als Kniestück dargestellt, in einem prächtigen Gemach, das regelmässige schöne Gesicht mit blauen Augen und dunkelblondem Haar ist von einem rothsammtnen, mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Hut bedeckt. Das rothsammtne Kleid mit weiten Aermeln, die mit gelber Seide gefüttert sind, lässt den prächtigen Bau der Gestalt erkennen. Während die linke Hand auf dem Knie ruht, fasst die aufgehobene Rechte den über die Schulter geworfenen Pelz. Beide Hände, steif und schwer in Haltung und Modellirung, sind offenbar nicht von Rafael gemalt. In der That erfahren wir durch Vasari (vgl. Seite 83), dass der Meister nur den Kopf ausgeführt, das Uebrige aber dem Giulio Romano überlassen habe. Das Bild kam wahrscheinlich als päpstliches Geschenk an Franz I. Die edle Fürstin hatte ein schicksalvolles Leben; denn unter Paul IV., der die Güter der Colonna confisciren liess, wurde sie in Stubenarrest gehalten, aus welchem sie indess 1556 mit ihren beiden Töchtern entfloh und beim Herzog von Alba, Vicekönig von Neapel, ehrenvolle Aufnahme fand. Ihr Gemahl jedoch wurde unter der Beschuldigung, dem Könige nach dem Leben getrachtet zu haben, zu Neapel ins Gefängniss geworfen, wo er nach dreijähriger Haft starb. Johanna überlebte ihn noch zwanzig Jahre und folgte ihm erst im October 1577. — Auf Holz, 1,20 hoch, 0,95 breit.

62. Papst Leo X. mit zwei Cardinälen.

Galerie Pitti in Florenz.

Der Papst, als Kniestück aufgefasst, sitzt nach links gewendet auf einem Armsessel vor einem mit rothem Teppich bedeckten Tische, auf welchem ein Brevier mit Miniaturen aufgeschlagen liegt, welche er mit einer Lupe, die er in der Linken hält, betrachtet zu haben scheint. Leo trägt eine mit Pelz gefütterte Mütze von rothem Sammet, ein weisses Damastkleid mit weiten, pelzbesetzten Aermeln und

darüber einen rothen, ebenfalls mit Pelz gefütterten Kragen. Hinter ihm steht Cardinal Lodovico de' Rossi, ein Schwestersohn Leo's, zu seiner Rechten neben ihm sieht man den Cardinal Giulio de' Medici, den nachmaligen Clemens VII. Das Gemälde (vgl. Seite 83) muss 1518 entstanden sein, da erst ein Jahr vorher de' Rossi den Cardinalshut erhielt und 1519 bereits starb. Dies trefflich durchgeführte Bildniss, eins der meisterhaftesten Werke Rafaels, befand sich ehemals in der Tribuna der Uffizien, wurde 1797 von den Franzosen entführt und 1815 zurückgegeben. — Auf Holz, 1,55 hoch, 1,19 breit.

Eine Gewandstudie zur Figur des Papstes in Oxford (88).

63. Der Violinspieler.

Galerie Sciarra in Rom.

Dieses mit der Jahreszahl 1518 bezeichnete Brustbild eines etwa zwanzigjährigen Jünglings giebt uns wahrscheinlich das Portrait eines am päpstlichen Hofe bei dem die Musik liebenden Leo X. in besonderer Gunst stehenden Improvisators. Man hat dabei wohl an Andrea Marone aus Brescia gedacht, der seine Vorträge mit der Bratsche zu begleiten pflegte. Der Jüngling blickt über die Schulter den Beschauer an, das blasse Gesicht mit dem schlichten braunen Haar, welches ein schwarzes Barett bedeckt, mit den dunklen grossen Augen und dem sinnlich weichen Mund ist von fesselndem Reiz. In der Hand hält er den Violinbogen und einen Strauss von Lorbeer und Immortellen. Bekleidet ist er mit einem weiten grünen, schwarz besetzten Gewande und einem Fuchspelz. Der Hintergrund ist grau. Im Gegensatz zu den Prunkportraits der Johanna von Arragonien und Leo's X. hat dieses schlicht aufgefasste und wundervoll gemalte Bildniss (vgl. Seite 83) einen ganz besonderen intimen Reiz. Leider hat das herrliche Werk in neuerer Zeit durch Verputzen stark gelitten. — Auf Holz.

64. Donna Velata.

Galerie Pitti in Florenz.

Ein Brustbild von bezaubernder Anmuth, das noch dadurch an Reiz gewinnt, dass es offenbar das Modell zur Sixtinischen Madonna darstellt (vgl. Seite 83). Von dem prächtigen Kopf fällt zu beiden Seiten ein Schleier lang herab, den Hals umgiebt eine Kette von Edelsteinen, das geschlitzte, goldverbrämte Mieder lässt das feine faltenreiche Hemd, welches den Busen verhüllt, sehen. Ein weiter geschlitzter Aermel von hellem Damast bedeckt den linken Arm. Kopf, Brust und Aermel sind trefflich ausgeführt, das Uebrige scheint von geringerer Hand. Man will daher neuerdings das Bild überhaupt dem Meister absprechen. — Auf Leinwand, 0,82 hoch, 0,60 breit.

III. VERSCHIEDENE TAFELBILDER.

65. Erschaffung der Eva. — Heilige Dreieinigkeit.

Kirchenfahne von Sta. Trinità in Città di Castello.

Um 1500 malte Rafael für Sta. Trinità in Città di Castello eine Kirchenfahne, auf deren Vorderseite man Gottvater in einem mandelförmigen Nimbus sieht, wie er den am Kreuze hängenden Sohn, über dessen Haupt die Taube des heiligen Geistes schwebt, mit beiden Händen hält. Unten knien anbetend der hl. Sebastian, und zwar bekleidet, und der hl. Rochus, der Schutzpatron gegen die Pest. Auf der Rückseite sieht man, wie Gott dem schlummernden Adam eine Rippe entnimmt, um daraus die Eva zu schaffen. Oben in der Luft schweben zwei anbetende Engel. Beide Bilder (vgl. Seite 18), mit Leimfarben auf feine ungrundirte Leinwand gemalt, sind leider später mit einem dicken Firniss überzogen und getrennt in der Kirche aufgehängt, neuerdings aber in die Casa Belioli della Porta übertragen worden. Die Auffassung und Behandlung ist noch völlig peruginesk. Auf Leinwand in Tempera gemalt, 1,67 hoch, 0,95 breit.

66. Der hl. Nicolaus von Tolentino.

Ehemals in S. Agostino in Città di Castello.

Für die Eremitaner derselben kleinen umbrischen Stadt malte Rafael um die gleiche Zeit ein Altarbild mit dem hl. Nicolaus von Tolentino, welcher auf dem zu Boden gestürzten Lucifer steht und von Gottvater, Maria und dem hl. Augustinus gekrönt wird (vgl. Seite 17). Das Bild befand sich bis 1789 an seinem ursprünglichen Ort, wurde damals aber von den Mönchen an Pius VI. verkauft,

der es in mehrere Stücke zerschneiden liess, die seit der Besetzung Roms durch die Franzosen spurlos verschwunden sind.

Im Museum zu Lille befindet sich der Entwurf von Rafaels Hand (89), den unsere Tafel wiedergiebt, und ebendort eine Zeichnung zum Kopf des Heiligen (90).

67. Christus am Kreuz und vier Heilige.

Besitzer Lord Dudley in London.

Auch dieses Bild (vgl. Seite 18) malte Rafael um dieselbe Zeit für Città di Castello, und zwar für die Kapelle der Familie Gavari in der Dominikanerkirche. Der Heiland hängt am Kreuze ausgestreckt, zwei neben ihm schwebende Engel fangen das von seinen Händen herabströmende Blut auf. Am Kreuzesstamm knien rechts Magdalena, links Hieronymus, hinter welchen der Lieblingsjünger und die Mutter des Herrn stehen. Am Fuss des Kreuzes liest man den Namen Rafaels. Das Bild wurde zu Ende des vorigen Jahrhunderts um 4000 Scudi verkauft, ging dann in die Galerie Fesch über, bei deren Versteigerung es der Prinz von Canino für 10,000 Scudi erwarb und es dem jetzigen Besitzer abliess. Das im Ganzen wohl erhaltene Werk verräth noch durchaus den Stil Perugino's. — 2,59 hoch, 1,65 breit.

Eine Federskizze zum Körper Christi und zur Maria befindet sich in der Albertina (91), eine Studie zum Johanneskopf in Lille (92).

68. Krönung der Maria.

Galerie des Vatican in Rom.

Im oberen Theile der halbrund abgeschlossenen Tafel thronen Christus und die Madonna, von musicirenden Engeln umschwebt. Maria neigt demüthig ihr Haupt, um die Krone von der Hand des Sohnes zu empfangen. Unten sieht man den leeren Sarkophag, aus

welchem Blumen emporspriessen, von der andächtigen Schar der Apostel umringt. Zwischen Petrus und Paulus steht der jugendliche Thomas, in den Händen den Gürtel haltend, welchen die Madonna ihm zurückgelassen hat. Das Bild (vgl. Seite 18), welches Rafael jedenfalls vor 1503 im Auftrage der Maddalena degli Oddi für die Kirche S. Francesco zu Perugia gemalt hat, wurde 1797 von den Franzosen nach Paris entführt, von Holz auf Leinwand übertragen und 1815 zurückgebracht, um der vaticanischen Sammlung einverleibt zu werden. — 2,53 hoch, 1,54 breit.

Einen ersten Entwurf zum oberen Theil findet man in der Albertina (93), während die Gruppe der Apostel im Louvre (94) zweifelhaft erscheint. In Lille sind folgende Zeichnungen: Gruppe Christi und der Madonna (95) mit einer Studie zum Apostel Thomas auf der Rückseite des Blattes (96), ein die Violine spielender Engel (97), Kopf eines Engels (98), mit zwei Gewandstudien zum Apostel Johannes auf der Rückseite (99). In Oxford: die beiden musicirenden Engel (100) und der Kopf zum Apostel Jacobus (101). Schliesslich sind noch zu erwähnen: Kopf und Hand eines Engels im British-Museum (102), Kopf des Apostels Jacobus in der Sammlung Malcolm (103) und der Kopf des Johannes nebst anderen Studienköpfen in Venedig (104).

69. Predellenbilder zur Krönung der Maria.

Galerie des Vaticans in Rom.

Für die Altarstaffel malte Rafael die *Verkündigung*, die *Anbetung der Könige* und die *Darstellung im Tempel* (vgl. Seite 18). — Auf Holz, 0,28 hoch, 1,81 breit.

Zur Verkündigung befindet sich der Originalcarton im Louvre (105), zur Anbetung der Könige ein Entwurf im Museum zu Stockholm (106), eine Zeichnung zu dem jugendlichen Könige, aber nur in Copie, im British-Museum (107), zur Darstellung im Tempel die Skizze für die Hauptgruppe in Oxford (108).

70. Vision eines Ritters.

Nationalgalerie in London.

In einer lieblichen Gebirgslandschaft ruht schlummernd ein ritterlicher Jüngling. Zu seiner Rechten zeigt sich eine Frauengestalt in reichen Gewändern, die ihm ein Buch und ein Schwert darreicht, während eine zierlich bekleidete zu seiner Linken ihm eine Blume hinhält. Die anmuthige Allegorie ist von dem Grundgedanken getragen, der sich im antiken Mythos von Herkules am Scheidewege ausspricht. Ein Lorbeerbaum, der hinter dem Jüngling aufspriesst, dient zur weiteren Erklärung des Gedankens. Dies reizende, mit der grössten Sorgfalt ausgeführte und vollkommen erhaltene Bildchen, das den Namen Rafaels trägt (vgl. Seite 19), erwarb Mr. Young Ottley aus der Galerie Borghese und verkaufte es um 470 Pfund im Jahre 1801. Aus dem Nachlass des Sir Thomas Lawrence ging es in den Besitz der Lady Sykes über, deren Erbe Rev. T. Egerton es 1847 um 1050 Pfund an die Nationalgalerie überliess. — Auf Holz, 0,19 hoch und breit.

Der Originalcarton des Bildes befindet sich ebenfalls in der Nationalgalerie (109).

71. Trauung der Maria.

Galerie der Brera in Mailand.

Auf weitem Platze vor einem prächtigen Renaissancetempel, der den Hintergrund einnimmt, vollzieht der Hohepriester, ein würdiger Greis mit langem, weissem Bart, die Trauung an der hl. Jungfrau und ihrem Verlobten. Fünf weibliche und ebensoviele männliche Begleiter sind als Zeugen zugegen. Unter den Jünglingen fällt am meisten der ganz in den Vordergrund gerückte auf, welcher seinen Stab unmuthig zerbricht, ein Motiv, welches schon bei Giotto vorkommt. Die Legende erzählt, dass die Freier der Maria ihre Stäbe in die Erde stecken mussten mit dem Bedeuten, dass derjenige zum Gemahl der Jungfrau bestimmt sei, dessen Stab eine Blume

treiben würde. Während nun die Stäbe sämmtlicher Jünglinge dürr blieben, trieb allein der des älteren Joseph eine Blüthe. Rafael malte dies köstliche Bild (vgl. Seite 20) im Jahre 1504 für die Franciskaner zu Città di Castello wobei er in dem Contract bereits als hochberühmt gepriesen wird. Seinen Namen und die Jahreszahl setzte er auf die Tempelhalle. Das Bild ist oben abgerundet, und die Figuren haben fast halbe Lebensgrösse. Im Jahre 1798 zwang ein französischer Befehlshaber, Graf Giuseppe Lechi aus Brescia, die Stadt, ihm das Bild als Geschenk zu überreichen. Von ihm kam es in die Hände des Grafen Salazar, der es dem grossen Hospital von Mailand vermachte, von welchem es endlich die Galerie der Brera um 53000 Frcs. erstand. — Auf Holz 1,69 hoch, 1,14 breit.

Eine Studie zum Kopf der Maria befindet sich im Museum zu Lille (110).

72. Der hl. Sebastian.

Galerie Locchis in Bergamo.

Der Heilige ist im Brustbild aufgefasst, mit dem Diakonengewand bekleidet, einen Pfeil als Zeichen seines Marterthums in der Hand. Das mit grosser Sorgfalt ausgeführte Bild (vgl. Seite 18) kam aus dem Hause Zurla zu Crema für 3000 Lire in den Besitz des Kupferstechers Giuseppe Longhi, später in den des Grafen Locchis, mit dessen Sammlung es in die städtische Galerie von Bergamo überging. Crowe und Cavalcaselle wollen das Bild dem Eusebio da San Giorgio zusprechen. — Auf Holz, 0,43 hoch, 0,33 breit.

73. Christus am Oelberg.

Nationalgalerie in London.

Christus kniet betend auf einem Hügel und blickt zu dem hoch in Lüften erscheinenden Engel hinauf, während die drei Jünger im Vordergrund schlafen. Im Hintergrunde naht Judas Ischarioth mit sechs Häschern, zwei andere kommen von der linken

Seite (vgl. Seite 18). Vasari erzählt, dass Rafael ein solches Bild für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt und dasselbe mit miniaturartiger Feinheit ausgeführt habe. Als Geschenk von der Herzogin Leonora, Gemahlin des Herzogs Francesco Maria, kam es an das Camaldulenserkloster von Urbino und von da an die Familie Gabrieli aus Gubbio, 1844 für 4000 Scudi an Mr. Woodburn zu London, von da an Mr. Coningham und 1849 an Mr. Fuller Maitland in Stanstead, bis es endlich vor wenig Jahren in die National-Galerie zu London überging. Das wohlerhaltene Gemälde (vgl. Seite 20) stammt aus einer Zeit, in der Rafael noch völlig unter dem Einfluss Perugino's stand. — Auf Holz, 0,61 hoch, 0,70 breit.

74. Der hl. Georg mit dem Schwert.

Galerie des Louvre in Paris.

Auf einem weissen Ross sprengt der jugendliche Heilige in blinkender Stahlrüstung rechtshin und holt, nachdem er seine Lanze an dem Drachen zersplittert hat, mit dem Schwert zum Todesstreich gegen das Ungethüm aus. Im Hintergrunde sieht man in der felsigen Landschaft die Königstochter entfliehen. Das trefflich ausgeführte und wohlerhaltene Bildchen (vgl. Seite 22) befand sich schon früh in Fontainebleau. — Auf Holz, 0,32 hoch, 0,27 breit.

Die geistreich behandelte Federskizze dazu befindet sich in den Uffizien (111).

75. Der kleine Erzengel Michael.

Galerie des Louvre in Paris.

Bildet das Gegenstück zum vorigen Gemälde. In einer wilden Felslandschaft, die von dämonischen Gestalten erfüllt ist, kämpft der geflügelte jugendliche Erzengel im goldenen Panzer mit dem zu Boden geworfenen Ungeheuer, auf das er eben herabschwebend den

Fuss setzt, mit dem Schwerte zum Todesstreich ausholend. Im Hintergrunde sieht man nach Dante (im 23. und 24. Gesang der Divina Commedia) die Stadt des Zornes in Flammen aufgehen, davor büssende Sünder unter Bleikappen und andere, die von Schlangen umringelt werden, nach des Dichters Schilderung Heuchler und Diebe. Das mit grösster Sorgfalt auf ein altes Damenbrett gemalte Bildchen (vgl. Seite 22) wurde wahrscheinlich mit dem St. Georg für den Herzog Guidobaldo von Urbino gemalt. Nach einer ansprechenden Vermuthung enthielten die Heuchler und Diebe eine Anspielung auf Cesare Borgia, der das Herzogthum Urbino verrätherisch überfallen hatte und erst durch den plötzlichen Tod seines ruchlosen Vaters Alexander VI. am 17. August 1503 vertrieben wurde. Die bald darauf entstandenen Bilder, die den Sieg des Guten über das Böse darstellen, bezogen sich ohne Zweifel auf jene Vorgänge. Beide Bilder gehörten dem Cardinal Mazarin, von dessen Erben sie für die königliche Sammlung erstanden wurden. — Auf Holz, 0,31 hoch, 0,27 breit.

76. Christus auf dem Sarkophag und zwei Heilige.

Museum zu Berlin.

Drei kleine Rundbilder enthalten in Halbfiguren den mit ausgebreiteten Armen auf dem Sarkophag sitzenden Christus und die bischöflichen Schutzheiligen von Perugia, Ludovicus und Herculanus (vgl. Seite 16). Es sind flüchtige Arbeiten irgend eines unbedeutenden Rafaelischen Schülers, die man mit Unrecht früher diesem selbst zugeschrieben hat. Wir nehmen sie nur auf, weil die edle Gestalt Christi wahrscheinlich auf einen Entwurf des Meisters zurückgeht. Sie kamen aus der Kirche S. Francesco zu Perugia in den Besitz des Barons von Rumohr, der sie dem damaligen Kronprinzen, späteren König Friedrich Wilhelm IV. von Preussen im Jahre 1830 zum Geschenk machte. — Auf Holz. Durchmesser jedes Bildes 0,15.

77. Der auferstandene Christus.

Städtische Galerie in Brescia.

Christus in halber Figur, nur um die Hüfte und auf dem rechten Oberarm mit einem rothen Gewand bekleidet, auf dem Haupt die Dornenkrone, zeigt mit der Linken auf die Seitenwunde und erhebt segnend die Rechte (vgl. Seite 31). Das Bild, das um 1505 entstanden zu sein scheint, gelangte aus der Familie Mosca zu Pesaro an den Grafen Paolo Tosi zu Brescia und mit dessen Sammlung in die dortige öffentliche Galerie. — Auf Holz, 0,30 hoch, 0,25 breit.

78. Der hl. Georg mit der Lanze.

Eremitage in St. Petersburg.

Dies ausgezeichnete kleine Bild schildert in kühner Lebendigkeit, wie der heilige Ritter auf einem weissen Ross nach linkshin sprengt, eben im Begriff, seine Lanze dem Ungeheuer in die Brust zu stossen. Im Hintergrunde kniet betend die Prinzessin. Am Brustriemen des Pferdes liest man Rafaels Namen, an dem Zeichen des Hosenbandes, welches der Ritter trägt, den Anfang der Devise desselben «Honi». Das Bild (vgl. Seite 22) entstand im Auftrage des Herzogs von Urbino, der es durch den Grafen Castiglione am 10. Juli 1506 an Heinrich VII. von England schickte zum Dank für die Ernennung zum Ritter des Hosenbandordens. Im Anfang des 17. Jahrhunderts war es im Besitz des Grafen vom Pembroke, ging dann in die Sammlung Karls I. über und wurde nach der Hinrichtung des Königs um 150 Pfund verkauft. Nach mehrfachem Besitzwechsel ging es aus der Sammlung Crozat in den Besitz Katharina's II. über. — Auf Holz, 0,30 hoch, 0,24 breit.

Der Carton, geistreich mit der Feder gezeichnet, befindet sich in den Uffizien (112), und eine weiss gehöhte Federzeichnung in Oxford (113).

79. Die drei Grazien.

Besitzer Lord Dudley in London.

Den Anlass zur Entstehung dieses anmuthigen Bildchens hat offenbar die damals schon in der Libreria des Doms zu Siena befindliche antike Gruppe geboten. Die Zeichnung dazu in der Academie zu Venedig rührt von anderer Hand her und scheint von Rafael nur als Vorlage benutzt worden zu sein. Das kleine Bild (vgl. Seite 19) ging aus der Galerie Borghese nach mehrfachem Besitzwechsel in die Sammlung des Sir Thomas Lawrence, von da in den Besitz des Lord Dudley über. — Auf Holz, 0,18 hoch und breit.

80. Die heilige Katharina.

Nationalgalerie in London.

Kniestück. Die Heilige steht, auf das Rad gestützt, in einer Flusslandschaft und blickt, die Rechte auf die Brust legend, begeistert nach einem Strahl empor, der aus dem Himmel bricht (vgl. Seite 36). Das Bild kam aus der Galerie Aldobrandini zu Rom in den Besitz des Mr. Day, der es um 2000 Pfund an Lord Northwick verkaufte. Seit 1839 besitzt es die Nationalgalerie zu London. — Auf Holz, 0,73 hoch, 0,57 breit.

Der Carton zu diesem herrlichen Bilde, das Rafaels florentinischer Zeit angehört und um 1506 entstanden sein mag, befindet sich im Louvre (114), eine Skizze zum Kopf in Oxford (115), eine Federzeichnung nach dem Bilde zu Chatsworth (116).

81. Die Grablegung Christi.

Galerie Borghese in Rom.

Der Leichnam Christi wird von zwei Männern nach dem Felsengrabe getragen, dessen Stufen der eine eben rücklings hinauf

steigt. Magdalena erfasst klagend die Hand Christi, Joseph von Arimathia, hinter welchem der trauernde Johannes sichtbar wird, begleitet den Zug. Rechts wird die ohnmächtige Maria von drei Frauen unterstützt. Den Hintergrund bildet eine Gebirgslandschaft. Bezeichnet ist die Tafel mit dem Namen Rafaels und der Jahreszahl 1507. Das Bild wurde im Auftrage von Atalanta Baglioni für S. Francesco in Perugia gemalt, wie auf Seite 36 mitgetheilt ist, wo zugleich die innere Entstehungsgeschichte des Bildes dargelegt wurde. Im Jahre 1607 verkauften es die Mönche an Papst Paul V., der es in die Galerie Borghese bringen liess, wo es sich noch jetzt im Wesentlichen wohlerhalten befindet. — Auf Holz ca. 195 cm. im Quadrat.

Entwürfe und Studienblätter: Federzeichnung der Hauptgruppe in den Uffizien (117); Actstudie zu den drei Jüngern und der Maria Magdalena im Louvre (118); ähnliche Zeichnungen, nur die Jünger in Oxford (119); Studie zum Jünger, welcher den Leichnam hält, Sammlung Triqueti in Paris (120) und eine ähnliche Studie in Oxford (121); Gruppe der hl. Jungfrau und dieselbe Gruppe, in der Maria als Skelett dargestellt ist, unächt bei Mr. J. Malcolm (122. 123). Studien nach Mantegna's Stich in Venedig (124. 125). Die Jünger mit dem Leichnam und Maria im British-Museum (126); eine veränderte Composition mit kniender Maria: Besitzer Mr. Birchall (127). Actstudie zu den Jüngern, welche den Leichnam tragen, bekannt als „Tod des Adonis" in Oxford (128), eine ähnliche Studie im Besitz des Hofrath von Dräxler in Wien (129) und eine Silberstiftzeichnung dieser Gruppe in der Albertina (130). Veränderte Composition mit dem liegenden Leichnam im Louvre (131) und eine ähnliche Skizze in Oxford (132); Gruppe der Frauen und des Leichnams wie in Marc Antons Stich in Oxford (133); veränderte Composition bei Mr. J. Malcolm (134) und Actstudie zu derselben Gruppe mit dem Leichnam in Oxford (135), der Leichnam wird ins Grab gelegt und einige Kopfstudien in Oxford (136); Männer und Frauen legen den Leichnam in einen Sarkophag, Besitzer der Herzog von Aumale (137).

82. Predellenbilder zur Grablegung.

Galerie des Vatican in Rom.

Die Altarstaffel zeigt in drei Rundfeldern die Figuren der drei theologischen Tugenden, Glaube, Liebe, Hoffnung (vergl. S. 38), jede von zwei lieblichen Engeln begleitet, von denen der eine, bei der Caritas, ein Becken mit Feuer trägt, der andere Geld ausschüttet, um die Gluth und den Reichthum der christlichen Liebe zu versinnlichen. Die Predella wurde 1798 von den Franzosen entführt und bei der Zurückgabe 1815 in die Galerie des Vatican aufgenommen. — Auf Holz, 0,18 hoch, 0,42 breit.

Eine Federskizze zur Caritas besitzt die Albertina (138).

83. Die heilige Cäcilia.

Pinakothek zu Bologna.

Dies herrliche Werk malte Rafael im Auftrage des Lorenzo Puzzi, Cardinals von Santi Quattro, für die Cäcilienkapelle der Kirche S. Giovanni in Monte bei Bologna. In der Mitte steht die Heilige, entzückt nach oben blickend und dem Gesang der Engelchöre lauschend, zu ihren Füssen liegen zerbrochene Instrumente, und sie lässt die Orgel, welche sie in den Händen hält, sinken, zum Zeichen, dass die irdische Musik vor der himmlischen verstummen muss. Zu ihrer Rechten steht, in tiefes Sinnen verloren, der hl. Paulus, auf sein Schwert gestützt, hinter ihm Johannes der Evangelist mit dem Adler. Gegenüber sieht man Magdalena, die Salbenbüchse in der Hand, hinter ihr den Schutzpatron Bologna's, den hl. Petronius, oder nach Vasari's Angabe Augustinus. Auch dieses Werk (vergl. S. 56) wurde 1798 durch die Franzosen nach Paris entführt, dort von Holz auf Leinwand übertragen und kam 1815 nach Bologna zurück. — 2,36 hoch, 1,49 breit.

Ein früherer Entwurf zu dem Bilde, in Copie, bei Herrn Dutuit in Paris (139), eine prächtige Rothstiftstudie zum Paulus in Venedig (140), und eine ähnliche im Museum Teyler in Haarlem (141).

84. Die Kreuztragung Christi.

Museum in Madrid.

Christus, unter der Last des Kreuzes niedersinkend, wendet sich zu der Gruppe der weinenden Frauen und wirft einen schmerzvollen Blick auf seine Mutter, die, von Kummer übermannt, ihm die Arme entgegenbreitet. Ein Scherge sucht den Heiland am Stricke wieder aufzuziehen, ein andrer stösst mit der Lanze nach ihm, um ihn aufzustacheln, Simon von Kyrene aber fasst mit beiden Händen das Kreuz, um den Dulder von der Last zu befreien. Im Hintergrunde links erblickt man einen römischen Fahnenträger, der den Zug eröffnet, rechts den Befehlshaber und seine Begleiter, ebenfalls zu Pferde, aus dem Stadtthor herausreitend. In der Ferne der hügeligen Landschaft werden die beiden Schächer gleichfalls zur Richtstätte geführt. Auf dem Stein im Vordergrunde liest man den Namen Rafaels. Dies bewundernswürdig componirte und meisterhaft ausgeführte Bild (vergl. S. 79) malte der Künstler für das Kloster dello Spasimo in Palermo, woher es den Namen „lo Spasimo di Sicilia“ trägt. Das Schiff, welches dies Meisterwerk nach Palermo bringen sollte, scheiterte bei einem Sturm, und die Mannschaft sammt allen Gütern ging zu Grunde, nur die Kiste mit dem Bilde wurde wohlbehalten bei Genua ans Land getrieben. Mit Mühe und durch die Vermittelung des Papstes gelang es den Mönchen, ihr kostbares Bild von den Genuesen zurück zu erhalten. Philipp IV. von Spanien erwarb es gegen eine Jahresrente von 1000 Scudi und liess es zuerst auf dem Altar der Schlosskapelle in Madrid aufstellen. Im Jahre 1813 entführten die Franzosen dasselbe nach Paris, wo es von Holz auf Leinwand übertragen und leider stark übermalt wurde. Erst 1822 wurde es zurückgegeben. — 3,06 hoch, 2,30 breit.

Studien zu der Frauengruppe finden sich in Oxford (142) und in den Uffizien (143), zu den rechts stehenden Frauen ebenda (144), und zu den Reitern in der Albertina (145).

85. Vision des Ezechiel.

Galerie Pitti in Florenz.

Dies kleine, miniaturhaft ausgeführte Bild lässt den Einfluss der Deckengemälde der Sixtina erkennen und gehört jedenfalls noch in den Anfang der Zeit Leo's X. Jehovah schwebt, von zwei Engeln unterstützt und von den Symbolen der Evangelisten getragen, wie im Sturm empor. In dem Gewölk, das ihn umgiebt, erblickt man eine Menge zart hingehauchter Engelsköpfe. Unter den Wolken öffnet sich die Aussicht auf eine Landschaft, in welcher mehrere kleine Figuren staunend zur Erscheinung emporsehen. Rafael malte das kleine Bild (vergl. S. 57) für den Grafen Vincenzo Ercolani in Bologna, und obwohl dieser schon im Jahre 1510 eine Summe von 8 Ducaten an den Künstler auszahlen liess, muss man doch annehmen, dass das Bild erst nach der hl. Cäcilia entstanden ist. Schon gegen Ende des 16. Jahrhunderts befand sich das köstliche Bildchen in der Tribuna der Uffizien, machte zur Zeit der französischen Revolution die unvermeidliche Wanderung nach Paris mit und wurde 1815 mit den übrigen geraubten Kunstschätzen zurückgegeben. — Auf Holz, 0,40 hoch, 0,30 breit.

86. Die Heimsuchung.

Museum in Madrid.

Die beiden Frauen begegnen einander in einer schönen Hügellandschaft. Liebevoll schreitet die hl. Elisabeth von der linken Seite der Maria entgegen, welche hold verschämt niederblickt, während die ältere Frau ihre Hand nimmt und sie mit der Linken umfasst. Im Hintergrunde der Landschaft sieht man die Taufe Christi durch

Johannes, wobei Gottvater, von zwei Engeln unterstützt, in der Luft segnend erscheint. Dies ist eine Hindeutung auf den Namen des päpstlichen Kammerherrn Giovan Battista Branconio aus Aquila, welcher das Bild um 300 Scudi für seine Familienkapelle in S. Silvestro zu Aquila bestellt hatte. Das Bild wurde durch König Philipp IV. 1665 erworben und im Escurial aufgestellt, 1813 nach Paris entführt und 1822 zurückgegeben, nachdem es von Holz auf Leinwand übertragen worden war. Obwohl man den Namen Rafaels darauf liest, scheint die Ausführung grösstentheils von Giulio Romano herzurühren (vergl. S. 79). — 2,00 hoch, 1,45 breit.

Eine Oelskizze zum Kopf der Elisabeth besitzt Herr Piot in Paris (146).

87. Der grosse Erzengel Michael.

Galerie des Louvre in Paris.

Die mächtige Jünglingsgestalt des himmlischen Vorkämpfers ist eben im Herabschweben begriffen und setzt den rechten Fuss auf den zu Boden geschmetterten Satan, um mit beiden Händen die Lanze zum tödtlichen Stoss auf ihn zu schleudern. In ohnmächtiger Wuth blickt der Böse zu ihm empor. Die Umgebung ist ein wildes Felsgeklüft, aus welchem Flammen emporzucken. Am Gewandsaum des Erzengels liest man den Namen Rafaels und die Jahreszahl 1517; allein das Bild wurde grösstentheils von Giulio Romano ausgeführt und gelangte als päpstliches Geschenk mit der Madonna Franz I. nach Frankreich (vergl. S. 79). Im vorigen Jahrhundert wurde es auf Leinwand übertragen und wiederholt restaurirt, wodurch es freilich sehr gelitten hat. — 2,68 hoch, 1,60 breit.

88. Die hl. Margaretha.

Galerie des Louvre in Paris.

Die edle Gestalt der jungfräulichen Heiligen schreitet im Gefühl ihrer Reinheit unbekümmert über einen furchtbaren Drachen dahin, der gierig den Rachen aufsperrt und nach ihr züngelt. Nach

Vasari's Aussage ist das grösstentheils von Giulio Romano ausgeführte Bild (vgl. Seite 80) von Rafael als Geschenk an König Franz I. gesendet worden. Leider hat es durch Verputzen ausserordentlich gelitten. — Auf Holz, 1,78 hoch, 1,22 breit.

89. Johannes der Täufer.

Galerie der Uffizien in Florenz.

Der Vorläufer Christi sitzt als nackter Jüngling, nur theilweise von einem gefleckten Fell bekleidet, in einer Einöde an einem Felsen, aus welchem ein Quell hervorsprudelt. An einen Baumstamm hat er ein Rohrkreuz gebunden, von welchem ein Lichtstrahl ausgeht, nach dem er mit der Rechten zeigt. Durch Vasari wissen wir, dass Rafael dieses Bild (vgl. S. 80) für den Cardinal Colonna malte, der es zum Dank für die Heilung von einer schweren Krankheit seinem Arzte Jacopo da Carpi schenkte. Zu des Berichterstatters Zeiten besass es Francesco Benintendi. Gegen Ende des 16. Jahrhunderts befand es sich bereits in der Tribuna der Uffizien und wird daher gegenüber zahlreichen alten Wiederholungen als Original zu betrachten sein, obwohl es offenbar grösstentheils nur Atelierbild ist. — Auf Leinwand, 1,65 hoch, 1,51 breit.

Die eigenhändige Studie zu der Figur sieht man in den Uffizien (147), eine andere, wahrscheinlich nur Copie, in der Albertina (148). Eine Federzeichnung, in veränderter Stellung, im British Museum (149).

90. Krönung der Maria.

Galerie des Vatican in Rom.

Rafael hatte schon 1505 den Klosterfrauen von Monteluce bei Perugia gegen Zahlung eines Aufgelds von dreissig Ducaten versprochen, für den Hauptaltar ihrer Kirche eine Himmelfahrt Mariä zu malen. Die Ausführung zog sich aber viele Jahre hinaus, bis

1516 ein neuer Vertrag zu Stande kam, kraft dessen die Nonnen bis zum Tage Mariä Himmelfahrt 1517 die Tafel erhalten sollten. Rafael erklärte sich dagegen bereit, von dem für ihn bestimmten Honorar im Betrage von 120 Ducaten zwanzig abzulassen. Auch jetzt kam das Werk (vgl. S. 81) noch nicht zur Ausführung, so dass es erst vier Jahre nach des Meisters Tode durch Giulio Romano und Francesco Penni, und zwar der obere Theil von Ersterem, der untere von Letzterem vollendet und am 21. Juni 1525 in der Kirche von Monteluce aufgestellt wurde. Von den Franzosen entführt, kehrte das Bild 1815 zurück und wurde der Galerie des Vatican einverleibt. In der oberen Abtheilung thront auf Wolken, von Engeln umgeben, Christus neben seiner Mutter, die von ihm die Krone empfängt. Unten sieht man die Apostel mit den mannigfachsten Geberden des Erstaunens den leeren Sarkophag umringen, aus welchem Blumen emporspriessen. — Auf Holz, 3,53 hoch, 2,32 breit.

Die Predella enthielt die Geburt der Maria, Maria im Tempel, ihre Vermählung und ihren Tod, von Berto di S. Giovanni ausgeführt.

Einen ersten Entwurf Rafaels, der jedoch bedeutende Aenderungen zeigt und namentlich in der unteren Gruppe die Madonna auf dem Todtenbette darstellt, besitzt das British Museum (150).

91. Die Transfiguration.

Galerie des Vatican in Rom.

Diese gewaltigste aller Altartafeln Rafaels (vgl. Seite 80) zeigt im unteren Theile die Gruppe des besessenen Knaben und seiner Eltern und Verwandten, die mit leidenschaftlichen Geberden von den am Fusse des Berges Tabor weilenden Aposteln Heilung verlangen. Diese weisen in tiefer Erregung zum Gipfel des Berges hin, über welchem eben Christus in der Glorie zwischen Moses und Elias emporschwebt, während die drei auf der Kuppe des Berges weilenden Jünger Petrus, Jacobus und Johannes von dem himmlischen

Glanze geblendet sind. Im Hintergrunde sieht man zwei zuschauende Diakonen. Die grossartige Verbindung und Verschmelzung dieser gewaltigen Gegensätze zeigt auch hier wieder Rafael als den höchsten Meister dramatischer Composition, obgleich in der Ausführung der unteren Theile sich die derbere Hand Giulio Romano's in der etwas harten und grellen Farbengebung verräth. Bestellt wurde das Bild vom Cardinal Giulio de' Medici für den Hauptaltar der Kathedrale zu Narbonne, deren Bisthum ihm durch Franz I. ertheilt worden war. Rafael starb während der Ausführung des Bildes, und Giulio Romano erhielt für die Vollendung desselben die Restsumme von 224 Ducaten. Giulio stattete damit seine Schwester aus, als sie den Bildhauer Lorenzetto heirathete. Auch dieses gewaltige Bild musste nach Paris wandern, wo es gereinigt wurde, und 1815, nach der Zurückgabe, fand es seinen Platz in der Galerie des Vatican. — Auf Holz, 4,11 hoch, 2,78 breit.

Für kein Altarbild besitzen wir eine solche Menge der herrlichsten Studien von Rafaels eigner Hand. Zunächst die ganze Composition in nackten Figuren in der Albertina (151), doch wohl nur Copie. Die beiden links sitzenden Jünger in Chatsworth (152) und in einer Copie in der Albertina (153), die beiden im Mittelgrund stehenden, von denen der eine hinauf zeigt, im Louvre (154), der vor ihnen sitzende mit den zwei andern stehenden in der Albertina (155), der Vater mit dem besessenen Knaben in der Ambrosiana zu Mailand (156), und als Schluss dieser sämmtlich in nackten Figuren gezeichneten Studien der hl. Andreas allein in der Albertina (157) und der Fuss dieses Heiligen in derselben Sammlung (158). Ferner noch die Studien zu den Köpfen und Händen der beiden mittleren Jünger in Oxford (159), die Köpfe der andern in Chatsworth (160), im British Museum (161) und der Sammlung Malcolm (162), sowie Kopf und Rücken der knienden Frau bei Mr. Gritten (163), Kopf des auf den Besessenen zeigenden Apostels in der Albertina (164), und endlich die Actstudie zum oberen Theil des Bildes in Chatsworth (165). Der grösste Theil dieser Studien gehört zum Grandiosesten, was wir von Rafaels Hand besitzen.

92. Die fünf Heiligen.

Academie in Parma.

Christus schwebt auf Wolken, von einer Schar jubilirender Engel umgeben, zu seiner Rechten Maria, zur Linken Johannes der Täufer. Unten, im Vordergrund einer reichen Gebirgslandschaft, schreitet links der Apostel Paulus heran, während rechts die hl. Katharina, auf das Rad gestützt, kniet, mit innigem Ausdruck emporblickend (vgl. Seite 81). Dass die Composition von Rafael herrührt, erkennen wir aus der Zeichnung im Louvre und aus dem Stich von Marc Anton. Das Bild aber, welches man in Parma sieht, ist von irgend einem Schüler Rafaels ausgeführt. Es befand sich auf dem Hauptaltar der Nonnenklosterkirche S. Paolo in Parma, musste ebenfalls nach Frankreich wandern und wurde bei der Zurückgabe der Gemäldesammlung der Academie überwiesen. — Auf Holz, 1,25 hoch, 1,00 breit.

Originalzeichnung im Louvre (166). Eine Studie zum Christus befindet sich im Besitz des Grossherzogs von Sachsen-Weimar (167).

FRESKEN,
MOSAIKEN UND TAPETEN.

I. DIE STANZEN DES VATICAN.

1. Stanza della Segnatura.

Das erste von den Zimmern im Vatican, welches Rafael im Auftrage Julius II. ausmalte, ist die von 1508 bis 1511 ausgeführte Stanza della Segnatura (vgl. Seite 43). Rafael schuf in diesem Raum an den Wandfeldern und den Kappen des Kreuzgewölbes eine Darstellung der geistigen Mächte, welche nach der Anschauung der damaligen Zeit das Leben beherrschen. An der Decke liess er die früher ausgeführten ornamentalen Malereien stehen, gab aber den einzelnen Feldern figürliche Compositionen, welche sich auf den Inhalt des Ganzen beziehen. Die vier grossen Wandbilder sind von ihm selbst nicht bloss entworfen, sondern grossentheils auch wohl eigenhändig ausgeführt worden.

2. *Die Disputà.*

Auf einem weiten marmorgetäfelten Plan erhebt sich über mehreren Stufen ein Altar, welcher die Monstranz mit der Hostie trägt. Um ihn sind als die Chorführer der noch auf Erden weilenden streitenden Kirche die vier grossen Kirchenväter gruppirt. Links zeigt sich der hl. Gregor auf prächtigem Marmorsessel in den päpstlichen Pontificalgewändern. Begeistert wendet er den Blick nach oben, indem er ein offnes Buch auf das Knie stützt. Zu seinen Füssen liegt sein Buch über Hiob mit der Aufschrift «*Liber moralium*». Neben ihm sitzt Hieronymus, sich ganz in die Bibel versenkend, die er geöffnet vor sich auf den Knien hält. Zu seinen Füssen sieht man den Löwen und, vom Cardinalshut bedeckt, zwei Bücher, wahrscheinlich seine Briefe und die Uebersetzung der Bibel. Der bärtige Mönch neben ihm, wohl der hl. Bernhard, zeigt mit den ausgestreckten Händen auf die Monstranz, als wolle er ihn von seinem grüblerischen Versenken abziehen und auf das wahre Heil hinweisen. Zu seinen Füssen sieht man einen jüngeren Mönch.

Gegenüber auf der rechten Seite blickt der hl. Ambrosius im bischöflichen Ornat voll Entzücken gen Himmel, als ob er eben die Engelchöre vernähme und dadurch zu seinem berühmten Lobgesang inspirirt würde. Neben ihm zeigt sich der von ihm bekehrte hl. Augustinus, der einem zu seinen Füssen schreibenden Jünglinge zu dictiren scheint. Eine bärtige Mannesgestalt, vielleicht Petrus Lombardus, der Begründer der scholastischen Theologie, weist mit erhobener Rechten gen Himmel, während ein Diakon hinter ihm steht. Hinter dem sitzenden Schreiber sieht man den hl. Bonaventura im Cardinalshut ganz in ein Buch versenkt, neben ihm Papst Anaclet mit der Palme des Marterthums, neben diesem einen nicht näher zu bestimmenden Mönch. Neben dieser Gruppe erblickt man auf der untersten Altarstufe die bedeutende Gestalt Innocenz III., der mit der Linken sein Buch über die Messe gegen den Schenkel stemmt. Er bildet einen Hauptpfeiler der Composition, indem er der hinter ihm

herandrängenden Gemeinde der Gläubigen als Führer dient. Man erkennt hier das lorbeergeschmückte Haupt Dante's und neben ihm den Kopf Savonarola's. Ganz vorn tritt eine ausdrucksvolle, in antike Gewänder gekleidete Mannesgestalt hervor, welche einen über die abschliessende Brüstung sich neugierig vorbeugenden jungen Mann auf den schreibenden Jüngling hinweist, als wolle sie ihn zur Nachahmung aufmuntern.

Auf der linken Seite wird die Gruppe der Kirchenlehrer von der herrlichen Gestalt eines Mannes in antiken Gewändern abgeschlossen, welcher zum Altar hinschreitet und auf die zu seinen Füssen liegenden Bücher hinweist, als wolle er seine eignen Lehrmeinungen opfern, um sich dem wahren Quell des Heils zuzuwenden. Mit der würdevollen Gelassenheit dieser Gestalt contrastirt aufs Wirksamste die leidenschaftliche Hingebung der drei hinter ihm theils knienden, theils stürmisch heraneilenden Jünglinge. Hinter dieser Gruppe erblickt man zwei ausdrucksvolle Bischofsgestalten, weiter zurück mehrere Männer in eifriger Unterredung, darunter einen Bischof und einen Mönch. Den Mittelpunkt der vordersten Gruppe bildet ein kahlköpfiger älterer Mann mit den Zügen Bramante's, der sich auf die dort das Bild abschliessenden Schranken stützt und eifrig aus einem Buch seine Thesen zu vertheidigen scheint. Er gilt offenbar als Vertreter weltlicher Gelehrsamkeit. Während mehrere Personen ihm gespannt zuhören, wendet sich ein schöner Jüngling, auf den er zumeist einspricht, mit sanfter Bewegung von ihm ab und weist auf den Altar als den Sitz der göttlichen Geheimnisse hin. Im Hintergrunde links erblickt man den Kopf Fra Angelico's, dem Rafael hier ein Denkmal der Pietät gesetzt hat.

Haben wir bisher die streitende Kirche betrachtet, die noch gegen Irrlehren und trügerische Weltweisheit die göttliche Offenbarung zu vertheidigen hat, so zeigt sich oben in den von Engelchören erfüllten Himmelsregionen in voller Herrlichkeit die triumphirende Kirche. In der Mitte zeigt sich die Dreieinigkeit, Christus in goldstrahlendem Nimbus, über ihm die Halbfigur Gottvaters, unter ihm die Taube des hl. Geistes, zu beiden Seiten Maria und Johannes der

Täufer. Nach beiden Seiten hin schliessen sich, auf Wolken thronend, sechs Heilige, Patriarchen, Propheten und Märtyrer an. Die Anordnung ist in sinnreicher Weise so getroffen, dass sie auf beiden Seiten einander paarweise entsprechen. Die Apostelfürsten Petrus und Paulus beginnen auf der äussersten Linken und Rechten den Reigen. Dann folgen links Adam in lebensvoller Bewegung, rechts Abraham mit dem Opfermesser, weiter Johannes der Evangelist, die Offenbarungen niederschreibend, und Jacobus, sodann König David mit der Harfe und Moses mit den Gesetztafeln, die beiden Märtyrer Stephanus und Laurentius, zuletzt wahrscheinlich der Prophet Jeremias und die Kriegergestalt des Josua oder des Judas Maccabäus. Die Mittelgruppe wird durch vier schwebende Engel, mit den Büchern der Evangelisten, abgeschlossen. (Vgl. Seite 44.)

Noch jetzt ist eine grosse Anzahl von Studien vorhanden, welche das allmähliche Reifen der Composition veranschaulichen. Besonders betreffen diese die linke Seite des Bildes. Der früheste Entwurf ist eine Sepiazeichnung zu Windsor Castle (168), in der die Absicht hervortritt, die Darstellung durch einen Porticus einzufassen. Diesen coulissenartigen Abschluss gab Rafael mit Recht auf.

Verschiedene Umbildungen des oberen Theiles finden wir in folgenden Sammlungen: Oxford (169), Mailand (170), Louvre (171) und Albertina (172). Blätter in Windsor Castle (173) und beim Herzog von Aumale (174) behandeln die Gruppen der Kirchenväter, ein Blatt im Städelschen Institut (175) enthält die untere linke Abtheilung in Studien nach dem Nackten, und ein öfter copirtes Blatt in der Albertina stellt im Wesentlichen die Grundzüge dieser Partien fest (176), während sich noch folgende Zeichnungen auf dieselbe Gruppe beziehen: in Chatsworth (177), bei M. Gasc in Paris (178), in Turin (179), in den Uffizien (180), in der Ambrosiana (181), in der Esterházy-Sammlung in Pest (182), und endlich eine Federzeichnung im Louvre (183). Von Einzelstudien nennen wir den Christus in Lille (184), den Gottvater im Louvre (185), den hl. Paulus in Oxford (186), den Philosophen der Vordergruppe links im Louvre (187), den hl. Laurentius (188) und die Actstudie zum Adam in den Uffizien (189), die Studien zum

hl. Ambrosius in der Albertina (190) und in München (191), zwei Heilige in Lille (192), den Mann an der Balustrade in Montpellier (193) und die beiden Figuren im Vordergrunde im British Museum (194); ferner Gewandstudien in der Ambrosiana (195) und in Oxford (196), und endlich verschiedene Gruppen und Köpfe von Engeln in Windsor Castle (197), der Sammlung Malcolm (198), in Oxford (199. 200) und in den Uffizien (201).

3. Der Parnass.

Auf der Höhe des Parnass, beim Rauschen des Quells unter zarten Lorbeerbäumen sitzt Apollo, dem Rafael statt der Lyra die Geige gegeben hat, vielleicht, um einen damals berühmten Virtuosen zu verherrlichen. Ihn umgiebt die Schar der Musen. Neben ihm links sitzt Klio mit der Tuba, rechts Erato mit der Lyra, Letztere aufmerksam dem Gotte lauschend. Hinter dieser stehen vier Schwestern, von denen die eine durch die Maske in der Hand als Thalia bezeichnet wird. Besonders grossartig ist die Gestalt, welche dem Beschauer den Rücken zukehrt. Die übrigen drei Musen sind auf der andern Seite gruppirt, die eine mit der Maske in der Hand ist als Melpomene charakterisirt. Neben ihnen sieht man Homer, in feierlicher Bewegung seine Gesänge recitirend, während Virgil, Dante und ein anderer lorbeergekrönter Dichter ihm lauschen; ein Jüngling sitzt dabei, um das Gehörte niederzuschreiben. Auf der unteren Felsterrasse links neben dem Fenster ist mit Lyra und Schrift die Sappho dargestellt, neben welcher man eine Gruppe von vier Dichtern sieht, unter denen man Petrarca erkennt, während die drei andern nicht sicher zu bestimmen sind. Auf der gegenüber liegenden Seite sitzt Pindar, in erregter Unterhaltung mit dem zu ihm heranschreitenden Horaz. Die übrigen hier vertheilten Dichter sind nicht sicher zu benennen. Vasari erwähnt noch Ovid, Ennius, Tibull, Catull, Properz, Boccaccio und Tebaldeo (vgl. Seite 46).

An Studien zu diesem Bilde besitzen wir eine Copie des nach dem Nackten gezeichneten Entwurfs zu Oxford (202), ebendort eine

Studie zur Melpomene (203), in Windsor zu den Köpfen Homers, Virgils und Dante's (204), zum Apoll in Lille (205), zu den beiden sitzenden Musen in der Albertina (206. 207), zur stehenden Muse (208) und zum Dante ebendort (209), zur Sappho und zu den Poeten hinter ihr im British Museum (210) und zum Horaz in Lille (211). Ferner seien noch erwähnt der Studienkopf einer Muse bei Mr. Boulton (212), ein desgleichen in der kgl. Bibliothek in Turin (213), und die Gewandstudien zum Homer in Lille (214. 215), zum Dante in Windsor Castle (216), zum Virgil in Oxford (217), zum Horaz etc. im British Museum (218) und dem Poeten auf der äussersten Linken ebendaselbst (219).

4. Die Schule von Athen.

In einer imposanten Tempelhalle führt uns Rafael eine Versammlung der erlauchtesten Vertreter antiker Philosophie vor, indem er in räumlichem Nebeneinander die gesammte geistige Entwickelung des Gedankenlebens der Griechen veranschaulicht. Die Mitte der Halle nehmen, auf erhöhtem Standort einander gegenübertretend, die beiden Häupter der antiken Weltweisheit ein: der ehrwürdige Plato, in der Linken den Timäus haltend, mit der Rechten feierlich nach oben weisend, während die energische Mannesgestalt des Aristoteles, die Ethik in der Hand, auf die Welt der Erscheinungen hinzeigt. Gruppen aufmerksam Zuhörender mit mannigfach bewegten Geberden schliessen sich den beiden Lehrern an. Links bemerkt man auf derselben oberen Stufe den an seinem Kahlkopf und der Stumpfnase leicht zu erkennenden Sokrates, lebhaft demonstrirend; unter seinen Zuhörern sieht man die heldenhafte Jünglingsgestalt des Alkibiades. Ein Alter scheint mit bezeichnender Handbewegung einen mit Büchern heraneilenden Jüngling zu bedeuten, dass solche geschriebene Weisheit unnütz sei. Auf der rechten Seite sind vereinzelte Gestalten angebracht, jede für sich voll Ausdruck und prägnanter Charakteristik: ein an den Pfeiler sich stützender, emsig schreibender Jüngling, ein ihm müssig Zuschauender mit dem Ausdruck des Nachdenkens, ein in seinen Mantel gehüllter, ruhig dastehender Greis und noch

mehrere Andere. Hier sind wahrscheinlich die Physiker gemeint, während die Gruppe gegenüber die Dialektiker schildert.

Hier bewirken nun zwei überaus lebensvolle Gestalten die Verbindung mit dem Vordergrunde. Ein auf der oberen Stufe stehender Mann weist einen heraufsteigenden, nach Wahrheit suchenden schönen Jüngling auf die Mittelgruppe der beiden Lehrer hin, während der Jüngling mit einer an Geringschätzung streifenden Bewegung beider Hände auf den einsam auf der Treppe liegenden Cyniker Diogenes zeigt, der, seinen Becher neben sich, in das Lesen einer Schrift vertieft ist. In dem Jüngling darf man wohl den Epikuräer Aristipp vermuthen.

Die Vorstufen zur philosophischen Erkenntniss, nach den Begriffen seiner Zeit Arithmetik, Geometrie, Musik und Astronomie, hat Rafael in den beiden herrlichen Gruppen des Vordergrundes geschildert. Rechts demonstrirt Archimedes, welchem Rafael den Kopf Bramante's gegeben hat, sich stark herabbeugend, mit dem Zirkel auf einer am Boden liegenden Tafel mehreren Schülern eine geometrische Figur. Man kann die verschiedenen Stufen des Aufmerkens und Begreifens, des mehr oder minder raschen Erfassens nicht bezeichnender darstellen. Neben dieser Gruppe sieht man mit der Krone auf dem Haupt und der Himmelskugel in der Hand die königliche Gestalt des Ptolomäus, und neben ihm, mit einem Globus, den greisen Zoroaster. In der Ecke hat Rafael sich und seinen Meister Perugino dargestellt. Auf dieser Seite also haben wir Geometrie und Astronomie.

Auf der andern Seite, wo Arithmetik und Musik zu schildern waren, bildet der sitzende Pythagoras den Mittelpunkt. In angespannter Geistesthätigkeit trägt er seine Lehrsätze in ein Buch ein, während ihm ein Knabe eine Tafel vorhält, auf welcher in griechischen Schriftzeichen die musikalischen Hauptintervalle, sowie die ersten vier Zahlzeichen und die durch Addition derselben entstehende, nach der Auffassung der Alten vollkommenste Zahl X zu lesen sind. Unter den aufmerksam Zuschauenden ist ein Orientale als Averroes zu deuten, der den Antheil der Araber an diesen Studien vertritt.

Die vor dieser Gruppe selbständig für sich dastehende herrliche Mannesgestalt mit dem geöffneten Buch wird als Anaxagoras zu deuten sein. In dem schönen Jüngling, welcher in vornehmer Ruhe hinter ihm steht, ist nach Vasari's Angabe Herzog Guidobaldo von Urbino dargestellt. Weiter vorn aber, gegen die Mitte des Bildes hin, sitzt ganz abgesondert, in tiefes Grübeln versunken, eine düstere Philosophengestalt, in welcher Herakleitos von Ephesus zu erkennen ist. Weniger bedeutend sind die um ein Säulenpostament zur Linken sich gruppirenden Gestalten, unter welchen ein eifrig in einem Buche lesender Jüngling am meisten hervortritt. (vgl. Seite 45.)

Von hervorragender Bedeutung ist der Original-Carton in der Ambrosiana in Mailand (220). Studien für die Gruppe der Geometer, gewöhnlich als Gruppe des Bramante bezeichnet, sieht man in Oxford (221), für den derselben zusehenden Jüngling in Lille (222) und für die beiden die Treppe hinaufsteigenden Männergestalten in Oxford (223). Als Studienblätter von besonderer Bedeutung sind noch zu verzeichnen: die Gruppe des Pythagoras in der Albertina (224); des Diogenes im Städelschen Museum (225), das Relief kämpfender Männer in der Nische unter dem Apollo in Oxford (226), das Relief unter der Minerva in den Uffizien (227) und die Studien zum architektonischen Hintergrund rechts und links in Oxford (228. 229), während die folgenden Zeichnungen nicht als zweifellos echt anerkannt werden können: Apollo in der Sammlung Grahl in Dresden (230) und in Windsor Castle (231), Alkibiades in der kgl. Bibliothek in Turin (232), Zoroaster im Städelschen Museum (233), der am Pilaster stehende Philosoph in Windsor Castle (234) und die beiden die Treppe herabsteigenden Philosophen in den Uffizien (235).

5. Klugheit, Mässigkeit und Stärke.

Auf der vierten Wand hatte Rafael die Jurisprudenz zu schildern, und hier schlug er ein neues Verfahren ein, indem er das Symbolische vom Historischen trennte (vgl. Seite 47). In dem Bogenfelde malte er die drei Cardinaltugenden, links die Stärke, in Panzer und Helm, den Löwen zur Seite, in der Rechten einen

abgebrochenen Eichenzweig haltend, der zugleich eine Anspielung auf das Wappen der Rovere bietet. Ein geflügelter Genius klettert an ihr herauf, um ein Blattbüschel abzubrechen, ein anderer füllt, halb liegend, halb sich aufrichtend, die Ecke neben ihr. In der Mitte, auf erhöhtem Postament, thront die Weisheit, welcher der Künstler das von der Symbolik erforderte doppelte Janushaupt wie einen phantastischen Kopfschmuck beigegeben hat. Sie blickt prüfend in einen Spiegel, welchen ein geflügelter Genius ihr darreicht, während sein reizender Gefährte hinter ihr die Fackel der Erkenntniss hält. Rechts endlich sitzt die Mässigung mit der traditionellen Beigabe eines Zaumes, neben ihr ein köstlicher Genius, der nach oben weist.

6. *Justinian. — Gregor IX.*

Auf den beiden unteren Wandfeldern neben dem Fenster schildert Rafael die Verleihung des weltlichen und geistlichen Rechts (vgl. Seite 47). Links übergiebt Kaiser Justinian, von seinen Hofleuten umgeben, dem vor ihm knienden Trebonian das Gesetzbuch der Pandekten. Während Justinian den Typus eines römischen Imperators zeigt, haben die übrigen Gestalten ein durchaus individuelles Gepräge. Rechts verleiht der Papst, dem Rafael die Züge Julius II. gegeben hat, von Cardinälen und Hofleuten umgeben, dem vor ihm knienden Beamten das Buch der Decretalen. Auch hier sind die Portraits von markiger, geistvoller Charakteristik, das Ganze von echt historischer Auffassung.

Skizzen zum Justinian und zu Gregor IX. befinden sich im Städelschen Museum zu Frankfurt (236. 237).

7. *Alexander. — Augustus.*

Unter dem Parnass befinden sich zwei grau in grau gemalte Bilder, in welchen die Wirkung der Poesie und ihre Werthschätzung historisch bezeugt wird. In dem einen sieht man, wie Alexander der Grosse die Werke Homers in das Grab des Achill zu legen befiehlt:

eine Scene voll Leben und Ausdruck. In dem andern Bilde, zur Rechten, hindert Kaiser Augustus die Freunde Virgils, Plautius, Tucca und Varius an der Ausführung von dessen letztwilliger Bestimmung, seine Aeneide zu verbrennen; ebenfalls eine treffliche Composition (vgl. Seite 47).

Eine Zeichnung zum Alexander, welche mit dem bekannten Stich von Marc Anton übereinstimmt, ist im Besitz von Mr. Lilley (238), eine Skizze zum Augustus im Teyler Museum in Haarlem (239).

8. Decke der Stanza della Segnatura.

Diese Decke besteht aus einem kuppelartigen Gewölbe, einer sogenannten böhmischen Kappe, deren malerische Ausschmückung kurz vor Rafaels Erscheinen in Rom Sodoma ausgeführt hatte. Rafael fand die Eintheilung und Decoration so schön, dass er sie beibehielt und nur für die acht Hauptfelder neue figürliche Darstellungen einfügte, die der geistige Zusammenhang des Ganzen forderte (vgl. Seite 47). In der That ist es eine der schönsten Decken der Renaissance. An ein mittleres achteckiges Feld, in welchem spielende Genien das päpstliche Wappen emporhalten, stossen in den Hauptaxen vier kreisförmige Felder, in welche Rafael gleichsam als Ueberschriften zu den Wandgemälden die Figuren der Theologie, Poesie, Philosophie und Jurisprudenz setzte. Es blieben nun in den Zwickeln noch vier übereck gestellte Felder für einzelne geschichtliche Darstellungen frei, welche sich ebenfalls auf jene Hauptbilder beziehen. Alle diese Felder haben imitirten Mosaikgoldgrund und sind mit buntfarbigen Friesen von phantastischen Figuren umrahmt. Die kleineren, noch übrig bleibenden Flächen enthalten, gleichfalls noch von Sodoma's Hand, theils grau in grau, theils farbig gemalte Scenen aus der antiken Geschichte und Mythologie. Was sonst noch von kleineren Zwickelflächen übrig blieb, enthält auf blauem Grunde in Gold den Eichenbaum der Rovere. In Harmonie und Reichthum der Farbenwirkung giebt es kaum etwas Köstlicheres.

9. Theologie. — Poesie.

Die Theologie hält, auf Wolken sitzend, in ihrer Linken ein Buch und weist mit der Rechten auf das unter ihr befindliche Wandbild der Disputà hin. Ein Kranz von Immortellen und ein Schleier bedecken ihr Haupt. Die beiden Genien neben ihr halten Tafeln mit der Inschrift: «*divinarum rerum notitia*».

Eine Studie zur Hauptfigur sieht man in Oxford (240) und eine Kreidestudie zu dem rechts befindlichen Genius in Lille (241).

Die herrliche Gestalt der Poesie, welcher Rafael Flügel gegeben hat, thront über den Wolken auf einem Marmorsessel, stemmt mit der Rechten ein Buch gegen den Schenkel und hält in der Linken die Lyra. Zwei neben ihr sitzende Genien halten Tafeln mit der Inschrift: «*numine afflatur*» (vgl. Seite 47).

Der Entwurf zur Hauptfigur befindet sich in Windsor Castle (242) und ein Carton-Fragment mit dem Kopf eines Genius im British Museum (243).

10. Philosophie. — Jurisprudenz.

Die Philosophie, eine etwas derbere Gestalt ohne Kranz und Schleier, aber in einem gestirnten Gewande und einem mit Land- und Seethieren durchwirkten Mantel, sitzt auf einem Sessel, dessen Lehnen mit der phantastischen Figur der ephesischen Diana geschmückt sind. Sie hält zwei Bücher mit der Bezeichnung: «*naturalis*» und «*moralis*». Die beiden Knaben neben ihr, welchen Rafael die Flügel verweigert hat, schleppen sich mit Tafeln, auf denen man «*causarum cognitio*» liest.

Die Jurisprudenz, deren ernster Kopf ein königliches Diadem schmückt, hält Wage und Schwert in beiden Händen. Rafael hat ihr zwei geflügelte und zwei ungeflügelte Genien beigegeben, auf deren Tafel man liest: «*jus suum unicuique tribuens*».

11. Apollo und Marsyas. — Sündenfall.

Apollo, mit der Lyra auf einem Felsen sitzend, befiehlt einem Hirten, den an einen Baumstamm gebundenen Marsyas zu schinden, während ein zweiter Hirt dem Gott den Lorbeerkranz aufsetzt.

Beim Sündenfall steht Eva unter dem Baum der Erkenntniss und reicht dem ihr gegenüber sitzenden Adam die verbotene Frucht, während die mit einem weiblichen Kopf versehene Schlange von oben her zuschaut (vgl. Seite 47).

Studien zum Adam sieht man auf einer Federzeichnung im Louvre (244).

12. Die Gestirne. — Salomo's Urtheil.

Eine weibliche Figur beugt sich über eine Himmelskugel und betrachtet erstaunt die Sternbilder, in deren Mitte der Erdball schwebt. Neben ihr befinden sich zwei auf Wölkchen stehende Genien mit Büchern. Diese etwas leere Composition, die wie ein Nothbehelf aussieht, kann sich mit den übrigen weit lebensvolleren Darstellungen nicht messen.

Eine Studie zur Hauptfigur ist in der Albertina (245).

Salomo sitzt rechts auf seinem Throne und befiehlt dem Henker, der das lebende Knäblein am Beine empor hält und mit dem Schwert ausholt, das Urtheil zu vollziehen. Die Mutter fällt ihm bestürzt in den Arm, während die angebliche Mutter erwartend seitwärts kniet.

Einen Entwurf zu der Composition sieht man in Oxford (246), eine Skizze zu der knienden Frau in der Albertina (247), und auf der Rückseite dieses Blattes eine Studie zu einem Mann, welcher ein Kind hält (248).

13. Ansicht des Heliodorzimmers.

Die Gemälde dieses Zimmers, welche von 1511 bis 1514 ausgeführt wurden (vgl. Seite 50), streifen das Symbolische ab und bewegen sich ausschliesslich in dramatisch-historischer Schilderung,

indem sie Scenen vorführen, in welchen der göttliche Schutz der Kirche bei äusseren und inneren Gefahren veranschaulicht wird. Der Stil wird freier, grösser und kühner, die malerische Behandlung breiter und coloristisch effektvoller. Die Mitwirkung der Gehülfen tritt stärker hervor.

14. Vertreibung des Heliodor.

Nach dem zweiten Buch der Maccabäer Cap. 3. wurde der syrische Feldherr Heliodor, als er den Tempel von Jerusalem zu plündern wagte, durch gottgesandte Geister daraus vertrieben (vgl. Seite 51). Rafael stellte die Scene so dar, dass man im Hintergrunde des Tempels vor dem Altar und dem siebenarmigen Leuchter den Hohenpriester Onias im Gebet knien sieht. Ganz vorn dagegen zur Rechten wird der Tempelräuber durch einen auf ihn zusprengenden himmlischen Reiter, den zwei Jünglinge mit Ruthen begleiten, zu Boden geworfen, so dass der geraubte Goldschmuck hinfällt und seine Begleiter in Bestürzung entweichen. Auf der andern Seite hat der Künstler eine Gruppe aufgeregt zuschauender Weiber und Kinder angebracht, unter welchen die prächtige Figur einer knienden Frau durch Kühnheit der Bewegung auffällt. Eben dort brachte Rafael Julius II. als Zuschauer der Scene an, der sich auf seinem Sessel herbeitragen lässt und in ruhiger Erhabenheit über dem Ganzen thront. Dem vordern Sesselträger hat er die Züge des berühmten Kupferstechers Marc Antonio Raimondi verliehen; der neben ihm stehende junge Mann ist durch einen Zettel in seiner Hand als der päpstliche Secretär Giovanni Pietro de Foliari von Cremona bezeichnet. Rafael hat durch diese Gruppe der leidenschaftlichen Bewegung der Scene in bewundernswürdiger Weise ein Gleichgewicht gegeben, indem er von der Freiheit der damaligen Kunst, Bildnisse von Zeitgenossen in die Darstellung aufzunehmen, einen ebenso weisen als massvollen Gebrauch machte.

Von Studien sind uns bekannt: ein auf beiden Seiten bezeichnetes Blatt für die vordere Frauengruppe (249. 250), der Kopf

und eine ausgestreckte Hand des einen Engels (251) und der Kopf des Pferdes in Oxford (252); ferner eine Federskizze der Papstgruppe im Louvre (253), dieselbe Gruppe in der Sammlung W. Russell in London (254), sowie die punktirten Cartons der beiden Engelsköpfe im Louvre (255. 256) und die Studie zu einem Engelskopf in Windsor Castle (257). Rumohr und Passavant beschreiben ausserdem eine ehemals im Besitz Savigny's befindliche Zeichnung, welche den Entwurf zu der ganzen Composition, aber ohne die Papstgruppe enthielt (258).

15. Die Messe von Bolsena.

In einer Tempelhalle sieht man vor dem Altar auf dem hohen Chore den skeptischen Priester, wie er eben beim Messopfer die Hostie bricht und durch das Bluten derselben von seinem Zweifel bekehrt wird (vgl. Seite 51). Ihm gegenüber ist Julius II. vor seinem Betpult kniend als Zuschauer des Wunders dargestellt. Hinter dem Papst, an der untersten Altarstufe, stehen die Cardinäle und ihre Begleiter, während im Vordergrunde die Sesselträger knien, sämmtlich ausdrucksvolle Portraitgestalten von echter Grösse historischer Auffassung. Die andere Seite neben dem Fenster ist durch herrliche Gruppen zuschauenden Volkes, das von dem Wunder lebhaft erregt wird, ausgefüllt. In Freiheit und Kühnheit malerischer Ausführung steht hier Rafael auf der Höhe seiner Kunst und lässt in der meisterlich coloristischen Behandlung den Einfluss der Venezianer erkennen.

In Oxford befindet sich ein früherer Entwurf der bedeutende Aenderungen der Anordnung aufweist, den Priester mehr in die Mitte der Apsis rückt und dem Papste eine tiefere Stelle am Fuss der Altarstufen anweist (259). Eine ähnliche Zeichnung ebendort, ist wahrscheinlich Copie (260). In der Albertina sieht man die Federskizze zu dem oberen Theil der ausgeführten Composition, die an innerer und äusserer Rhythmik dem ersten Entwurf überlegen ist (261). Von dem ursprünglich für diese Wand bestimmten Entwurf, der die Offenbarung Johannes darstellt und sich im Louvre befindet (262), ist nur die Figur des Papstes beibehalten worden.

16. Attila vor Rom.

Fast in der Mitte des Bildes sieht man den gekrönten Hunnenführer an der Spitze seiner wilden Scharen plötzlich durch die Erscheinung der Apostelfürsten erschreckt und durch die Ermahnungen des ihm entgegen reitenden Papstes bestimmt, sich zur Umkehr wenden (vgl. Seite 52). Die Gruppe des Papstes, der die Züge Leo's X. trägt, bildet einen herrlichen malerischen Gegensatz gegen die stürmisch bewegten Scharen der Hunnen. Den Hintergrund links bilden die Ruinen Roms, während auf der andern Seite der Weg der Heiden durch brennende Ortschaften bezeichnet wird.

In Oxford sieht man eine Copie nach einem früheren Entwurf zu diesem Bilde, welche noch nicht Leo X., sondern Julius II. enthält, der auf seinem Sessel getragen wird (263). Das Louvre sodann besitzt eine Sepiazeichnung, welche einen früheren Zustand der Composition zeigt (264), indem der ganze Vordergrund mit prächtig bewegten Gruppen von Hunnen angefüllt ist, während die Cavalcade des Papstes ganz in den Hintergrund gerückt wurde. Auch Attila zeigt ein anderes Motiv der Bewegung und schützt mit der einen Hand die Augen vor dem Glanze der himmlischen Erscheinung. Es ist keine Frage, dass in dem ausgeführten Bilde die geistigen Gegensätze bedeutsamer hervortreten.

17. Petrus im Gefängniss.

Auch hier hatte Rafael seine Composition den räumlichen Bedingungen anzupassen (vgl. Seite 52), was er nicht minder geistvoll durchgeführt, wie bei dem Bilde der Messe von Bolsena auf der gegenüber liegenden Fensterwand. In der Mitte über dem Fenster sieht man den im Kerker schlummernden Apostel, von himmlischem Lichtglanz geblendet, vom Engel aufgeweckt, während zwei Wächter, in tiefen Schlaf versunken, an der Wand daneben lehnen. Rechts wird der Apostel vom Engel durch eine Gruppe schlafender Wächter ins Freie geführt, während links ein anderer Wächter mit einer

Fackel herbeieilt, um die Schlafenden aufzuwecken. Bewundernswürdig ist die lebensvolle Natürlichkeit in den Stellungen und Bewegungen, besonders aber die coloristische Wirkung, mit welcher der grelle Schein der Fackeln, das milde Licht des Mondes und der Glanz der himmlischen Erscheinung abgestuft und zur Geltung gebracht ist (vgl. Seite 51).

Ein früherer Entwurf, der manche Abweichungen zeigt, liegt in einer Sepiazeichnung der Uffizien vor (265).

18. Decke des Heliodorzimmers.

Die Decke dieses Zimmers, welches bereits von Piero della Francesca ausgemalt gewesen war, und von dessen auf Befehl des Papstes heruntergeschlagenen Gemälden Rafael vorher Copien durch seine Schüler anfertigen liess, verwendete er in ihren ornamentalen Einfassungen und setzte nur in die vier Hauptfelder des Kreuzgewölbes Darstellungen aus dem alten Testament, welche als himmlische Rettungen Parallelen zu den Wandbildern enthalten (vgl. Seite 53).

19. Das Opfer Abrahams. — Jacob sieht die Himmelsleiter. Gott erscheint dem Noah. — Gott erscheint dem Moses.

Das erste Bild schildert das Opfer Abrahams. Der Patriarch holt eben mit dem Messer aus, um den auf dem Altar vor ihm knienden Isaak zu opfern, als ein herabschwebender Engel ihm in den Arm fällt. Ein anderer, in wunderlicher Verkürzung sich herabstürzender Engel bringt als Ersatz den Widder.

Eine schöne Sepiazeichnung der Gruppe (266) und eine abweichende Studie zum fliegenden Engel sieht man in Oxford (267), sowie eine Studie zur Figur des Abraham im British Museum (268).

Das zweite Bild schildert, wie Jacob im Traum die Himmelsleiter sieht, auf welcher Engel auf- und niedersteigen, während oben Jehovah aus Wolken emportaucht.

Im dritten Bild sieht man, wie Gott, von zwei Engeln begleitet, dem Noah erscheint, der sich, ein Kind im Arme haltend, vor dem Herrn niederwirft, während die Mutter mit zwei andern Kindern in der Hausthür erscheint.

Eine Federzeichnung zu dieser letzteren Gruppe besitzt das British Museum (269), während der sich in den Uffizien befindende Federentwurf zur ganzen Composition (270) zweifelhaft ist.

Auf dem vierten Bilde ist dargestellt, wie Gott dem Moses im feurigen Busch erscheint. Moses kniet als Hirt, geblendet von der himmlischen Erscheinung, vor dem feurigen Busch, aus welchem der Herr, von Flammen umlodert, von Engeln und Seraphim umgeben, hervorschwebt. In allen diesen Compositionen ist namentlich bei der Gestalt Gottvaters der Einfluss der Sixtinischen Decke unverkennbar. An der ganzen Decke zeigt übrigens der Bewurf viele Risse, und die Farben sind stark ausgeblasst (vgl. Seite 53).

In Oxford befindet sich eine Skizze zur Figur Gottvaters (271), im Museum zu Neapel ein Cartonfragment zur Figur des Moses (272), zu welcher man auch eine, vielleicht nach dem Fresko gemachte Röthelstudie in der Academie zu Venedig sieht (273).

20. Sockelbilder im Heliodorzimmer.

Unter den Wandgemälden zieht sich ein Sockel hin, welcher durch zwölf grau in grau als Karyatiden gemalte allegorische Figuren und vier Hermen eingetheilt wird. Von Maratti später erneuert, verrathen sie doch noch echt Rafaelische Anmuth. Die allegorischen Gestalten bedeuten Religion, Gesetz, Frieden, Schutz, Adel, Handel, Seewesen, Schiffahrt, Ueberfluss, Viehzucht, Ackerbau und Weinlese. Auf kleinen Tafeln zwischen ihnen sind in Bronzefarbe Scenen gemalt, welche ähnliche Beziehungen enthalten (vgl. Seite 53).

Eine schöne Röthelstudie zu der den „Handel“ darstellenden Figur besitzt das Louvre (274), eine andere „die Schiffahrt“, aber wohl nur Copie, die Sammlung zu Oxford (275), und eine dritte „der Adel“ die kgl. Bibliothek in Turin (276).

21. Ansicht der Stanza dell' Incendio.

Dass dieses bis 1517 vollendete Zimmer nach Rafaels Entwürfen von seinen Schülern ausgemalt wurde, haben wir schon oben (Seite 62) gesehen. Auch hier liess Rafael die frühere Decoration des Gewölbes, welche von seinem Meister Perugino herrührte, stehen, obwohl ihre Darstellungen von Christus mit den Aposteln, Heiligen, Engeln und allegorischen Figuren keine Beziehung zu den übrigen Malereien haben. Ihre decorative Wirkung ist übrigens vortrefflich. Die vier grossen Wandbilder schildern Scenen aus dem Leben der Päpste Leo's III. und IV., offenbar mit Anspielung auf den Namen des regierenden Papstes gewählt. Die Sockelbilder stellen bronzefarbig gemalte Figuren von Beschützern der Kirche dar.

22. Der Schwur Leo's III.

Die Neffen Hadrians I. hatten Leo III. bei Karl dem Grossen verklagt und den Papst so hart bedrängt, dass dieser an den fränkischen Königshof fliehen musste. Karl führte ihn mit gewaffneter Hand nach Rom zurück und berief eine Synode in die Peterskirche, vor welcher sich der Papst durch einen Eid reinigte, zugleich sich dagegen verwahrend, dass die höchste geistliche Gewalt irgend einen Richter über sich anerkenne. Rafael hat dies nichts weniger als dankbare Thema zu einer feierlichen Ceremonienscene gestaltet, die durch die schöne Anordnung und durch bedeutende Portraitgestalten grossartig wirkt (vgl. Seite 63). In der Mitte hinter dem Altare steht der Papst, der die Züge Leo's X. trägt und legt die Hände zum Schwur auf die Bibel, welche ein Canonicus ihm darreicht. Auf beiden Seiten schliessen Bischöfe und andre Prälaten die Mittelgruppe würdig ab. Zur Linken tritt in reichem Senatorengewande, mit der goldnen Kette geschmückt, der Frankenkönig bedeutsam hervor, die rechte Hand zu feierlichem Befragen der Versammlung erhebend. Ihm gegenüber zur Rechten steht stolz und vornehm die prächtige Figur des Hauptwidersachers des Papstes, der, die Linke

in die Seite stemmend, die Rechte in die Brustfalten des Mantels legend, in kalter Ueberlegenheit dem Acte zuschaut. Die unteren Theile des Bildes neben dem Fenster sind durch charaktervolle Gruppen Gewappneter und anderer Zuschauer trefflich ausgefüllt.

23. Die Krönung Karls des Grossen.

Die Kaiserkrönung Karls war die Belohnung für die dem Papste geleisteten Dienste. Es leuchtet ein, dass Leo X. in einer Zeit, welche die päpstliche Autorität mehr als je anzufechten suchte, gerade solche Gegenstände zur Darstellung wählte, welche die Allmacht der Kirche ins glänzendste Licht zu setzen geeignet waren. Für den Künstler war hier die Aufgabe eine möglichst undankbare. Er suchte nach Kräften der Steifheit einer blossen Ceremonienscene dadurch auszuweichen, dass er links in den Vordergrund eine Gruppe von nackten Männern stellte, welche kostbare Gefässe herbeischleppen. Immerhin bleibt im Einzelnen noch genug des Schönen und Bedeutungsvollen. Dass für den Papst wieder das Portrait Leo's X. gewählt wurde, war selbstverständlich; dem Frankenkönig aber wurden die Züge Franz I. verliehen, mit welchem der Papst kurz vorher zu Bologna einen Vertrag geschlossen hatte, und den er zum deutschen Kaiser zu machen wünschte. Der sich umblickende Knabe, welcher, die Stufen hinanschreitend, die Königskrone hält, ist das Portrait des kleinen Ippolito de' Medici, eines natürlichen Sohnes von Giuliano (vgl. Seite 63).

Von Studienblättern sind nur bekannt: die Gruppe der Bischöfe in der Academie zu Düsseldorf (277), eine Anzahl Geistliche in der Albertina (278) und ein Mann, welcher Geschenke trägt, beim Herzog von Aumale (279).

24. Der Brand im Borgo.

Zur vollen Höhe historisch-dramatischer Darstellung erhebt sich Rafael erst wieder in diesem berühmten Bilde, von welchem das ganze Zimmer den Namen trägt (vgl. Seite 63). Und doch war die

Aufgabe so ungünstig, dass die ganze Grösse eines solchen Meisters dazu gehörte, um sie in dieser Weise zu lösen. Die Legende erzählt, dass unter Leo IV. ein Brand in der vaticanischen Vorstadt durch die Beschwörung des Papstes gestillt wurde. Ueber den Werth dieser herrlichen Composition haben wir schon früher (Seite 63) gesprochen, so dass zur weiteren Erklärung kaum etwas zu sagen übrig bleibt. Die höchste Schönheit und Mannigfaltigkeit herrscht in den Gruppen des Vordergrundes. Zur Linken sieht man einen kräftigen Mann, von seinem Sohne begleitet, seinen gebrechlichen Vater auf den Schultern hinaustragen, von der noch rüstigen Mutter gefolgt. Ohne Zweifel gab die Erinnerung an Aeneas und Anchises beim Brande von Troja dem Künstler die Inspiration zu dieser schönen Scene. Nicht minder lebensvoll ist der nackte Jüngling, der sich eben von einer Mauer herablässt, während neben ihm ein Mann sich auf die Fussspitzen hebt, um ein Wickelkind in seinen Armen aufzufangen, das die Mutter ihm von oben herabreicht. Auf der rechten Seite sind es besonders die herrlichen Gestalten junger Frauen in sturmbewegten Gewändern, welche Wasser zum Löschen herbeitragen; in der Mitte endlich die nicht minder schönen Gruppen von Frauen und Kindern, welche flüchten und sich um Hülfe gegen den päpstlichen Palast hinwenden. Diese bewirken denn auch die Verbindung der vorderen Gruppen mit dem Mittelgrunde, wo in einer Loggia der Papst wieder mit den Zügen Leo's X. erscheint, um durch das Zeichen des Kreuzes dem Feuer Einhalt zu thun. Den Hintergrund schliesst die damals noch bestehende alte Façade der Peterskirche ab.

Eine Anzahl herrlicher Studienblätter von Rafaels Hand sind für dieses Bild erhalten: in der Albertina Röthelstudien zu dem seinen Vater tragenden Mann (280), zu dem sich von der Mauer herablassenden Jüngling (281), und zu den beiden Frauen mit dem betenden Kinde (282); in Oxford ebenfalls eine Zeichnung zum Jüngling an der Mauer (283) und eine Actstudie zur vorderen Wasserträgerin (284), welche bekleidet, sich in den Uffizien vorfindet (285); endlich das erschreckte Kind mit seiner Mutter im Teyler Museum in Haarlem (286).

25. Der Sieg über die Saracenen.

Auch in diesem Bilde (vgl. Seite 63) giebt Rafael eine historische Scene voll dramatischen Lebens. Er schildert, wie unter Leo IV. die saracenische Flotte, welche den Hafen von Ostia einschloss, durch das päpstliche Heer besiegt wurde. Links sieht man auf einem improvisirten Throne den Papst mit den Zügen Leo's X. sitzen, den dankerfüllten Blick gen Himmel gerichtet. Hinter ihm stehen die Cardinäle Bibbiena und Giulio de' Medici, neben ihm ein militärischer Anführer, der die Rechte ausstreckt, um den Kriegern zu gebieten, welche Gefangene vor den Thron des Papstes schleppen. Noch andere sieht man weiter rechts in prächtigen Gruppen dargestellt, namentlich in der Mitte einen zu Boden geworfenen, über welchem ein Anderer kniet, der sich mit dem letzten Aufgebot der Kräfte zu vertheidigen sucht, während wieder andere einem Kahn entsteigen, den ein Fährmann eben ans Land stösst. Im Hintergrunde dauert der Kampf zwischen Christen und Saracenen auf den Schiffen und am Ufer noch fort.

Von Studien zu diesem Bilde haben wir zunächst drei Blätter in Oxford, mit Darstellungen von leidenschaftlich bewegten Kämpfergruppen zu nennen (287 — 289), sodann in der Albertina die wundervolle Röthelzeichnung zu dem Anführer neben dem Thron des Papstes und einem hinter ihm stehenden, auf dem Bilde nicht mehr erscheinenden Mann, welche Rafael als Zeichen seiner Verehrung an Dürer geschickt hat (290).

26. 27. Sockelbilder desselben Zimmers.

Rafael theilte den Sockel durch Hermen ein, zwischen welchen Gestalten von Fürsten sitzend angebracht sind, die als Beschützer der Kirche sich verdient gemacht haben. Unter dem Schwur Leo's III. sieht man Constantin, unter der Krönung Karls des Grossen diesen selbst, unter dem Brand im Borgo Gottfried von Bouillon, neben ihm König Eistulf von England, unter dem Sieg über die Saracenen

Ferdinand den Katholischen und gegenüber Kaiser Lothar, endlich die jetzt verschwundene Figur Pipins. Alle diese Figuren sind später durch Maratti übermalt worden (vgl. S. 64).

Eine Studie zum Kaiser Lothar findet man in Lille (291), und eine solche zu einer der Hermen im Teyler Museum in Haarlem (292).

28. Ansicht des Constantin-Saales.

Dieses letzte und grösste Gemach der vaticanischen Stanzen (vgl. Seite 64) wurde grösstentheils erst nach Rafaels Tode durch seine Schüler, namentlich Giulio Romano und Francesco Penni ausgeführt. Rafael hat wahrscheinlich eine Skizze des Ganzen und einen Entwurf zur Constantinsschlacht geliefert, vielleicht auch für die Taufe und die Schenkung Constantins, sowie für die Tugenden und die Papstbilder. Im Uebrigen tritt hier die Thätigkeit seiner Schüler und Gehülfen stärker als sonstwo hervor. Das Ganze aber macht durch seine grossartige Anordnung, durch die herrliche Abwägung der historischen Scenen, der idealisirten Portraits und der beigegebenen allegorischen Figuren den Eindruck grösster monumentaler Machtfülle, auf dem überall noch der unvergleichliche Zauber Rafaelischen Geistes ruht. Es ist für alle Zeiten das Muster grossartiger und würdevoller Raumgliederung.

29. Constantins Ansprache an seine Truppen.

Zur Linken steht vor seinem Zelte der Imperator, von einem älteren Befehlshaber begleitet, auf einem erhöhten Podium und hält eine Ansprache an seine Truppen, um ihnen die wunderbare Erscheinung des Kreuzes mitzutheilen. In prächtigen Motiven der Bewegung umringen ihn seine Krieger, während andre aus der Ferne herbeieilen, so dass man sieht, wie eine stürmische Erregung die Menge ergreift. Oben in Wolken schwebt, von Engeln gehalten, in einem Lichtglanze das Kreuz. Der Zwerg und die beiden die Waffen des Imperators haltenden Pagen sind geschmacklose Zusätze Giulio Romano's (vgl. Seite 65).

In der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth ist ein Entwurf zu diesem Bilde ohne der späteren Zusätze (293).

30. Die Constantinsschlacht.

Diese grösste Composition Rafaels (vgl. Seite 65) bezeichnet den Höhepunkt seiner historischen Schilderung. Ein weltgeschichtliches Ereigniss war in seiner ganzen Bedeutung zur Anschauung zu bringen: der Sieg Constantins über Maxentius bedeutet den Sieg des Christenthums über das Heidenthum. Den Schauplatz bildet das linke Tiberufer, und die Milvische Brücke (Ponte Molle) zeigt sich rechts im Mittelgrund als Schauplatz des lebhaften Vorstürmens der Constantinischen Truppen, die ihren Feinden dicht auf den Fersen sind. Das Centrum des Ganzen bildet der siegreich auf seinem Schlachtross dahinsprengende Imperator, der eben die Lanze auf seinen Gegner Maxentius zu schleudern im Begriff ist. Dieser kämpft angsterfüllt auf seinem Ross mit den Wogen, die den Reiter sammt seinem Thiere zu verschlingen drohen. Neben Constantin erblickt man in der Luft, den göttlichen Beistand versinnlichend, drei schöne Engel, die das unaufhaltsame Vordringen des christlichen Heeres begleiten. Unerschöpflich ist Rafaels Phantasie in der mannigfaltigen Gestaltung des Schlachtgewimmels, dessen einzelne Episoden ebenso glücklich ersonnen, als meisterlich ausgeführt sind. Berühmt ist namentlich die links im Vordergrund angebrachte Gruppe eines Kriegers, der plötzlich sich auf den Leichnam seines Sohnes stürzt und, von Schmerz ergriffen, ihn aufzurichten sucht. Auf der rechten Seite sind die Gruppen der mit den Fluthen kämpfenden Krieger von hoher Schönheit. Ohne Frage ist es das grossartigste Schlachtenbild der gesammten modernen Kunst, weil in der Masse der interessanten Einzelheiten doch die Grundidee in den leitenden Persönlichkeiten aufs Klarste zu Tage tritt. Die Ausführung durch Giulio Romano ist voll resoluter Kraft und Kühnheit.

Einen in Sepia ausgeführten Entwurf zum Ganzen, wohl eher von Giulio Romano's, als von Rafaels Hand, sieht man im Louvre (294),

und einen andern bei W. Russell in London (295). Einen Theil des Cartons, ebenfalls von Giulio Romano, besitzt die Ambrosiana in Mailand (296). Einzelne Studien, die auf Rafael selbst deuten, in der Sammlung zu Oxford (297), zu Chatsworth (298) und in der Sammlung Gatteaux in Paris (299).

31. Die Taufe Constantins.

Die Legende verlegt den Taufact in das Baptisterium des Lateran, und diesen schönen Raum mit seinen antiken Säulenstellungen hat Rafael seiner Composition (vgl. Seite 66) zu Grunde gelegt. Es ist eine glänzende Ceremonienscene, klar und übersichtlich gruppirt und reich an schönen Einzelheiten. Der rechts auf der oberen Stufe stehende gekrönte junge Mann ist wahrscheinlich Constantins Sohn Crispus, der nach der Sage mit seinem Vater zugleich getauft wurde. Der taufende Papst Sylvester trägt die Züge Clemens VII. Die Composition mit ihren beiden Coulissenfiguren zu den Seiten ist übrigens etwas locker und dürftig und lässt die gestaltende Hand Rafaels vermissen.

32. Die Schenkung Roms an den Papst.

Nach der bekannten römischen Ueberlieferung, welche freilich der historischen Wahrheit entbehrt, soll Constantin dem Papst Sylvester die Stadt Rom geschenkt haben. Die Scene ist in das Mittelschiff der alten Petersbasilika verlegt, wo man links auf erhöhtem Throne den Papst sitzen sieht, der von dem vor ihm knienden Kaiser als sinnvolles Symbol der Schenkung eine goldene Statuette der Roma empfängt. Herrliche Gruppen zuschauenden Volkes füllen den Vordergrund und verleihen der Scene ein lebensvolles, echt römisches Gepräge. Die Ausführung des Bildes wird dem Rafael del Colle zugeschrieben (vgl. Seite 66).

33. St. Petrus. — Clemens I.

Wie schon bemerkt (vgl. Seite 65), werden die vier grossen Wandgemälde durch Papstgestalten, die von zwei allegorischen Figuren von Tugenden begleitet, in einer Nische thronen, eingefasst. Es

ist ein herrlicher Zusammenklang verschiedenartiger Gestalten, in welchen das Historische, Individuelle mit dem Allegorischen, Idealen zu unvergleichlicher Wirkung verschmolzen erscheint. Nur neben dem Bilde der Schenkung Roms, wo zwei Fenster angebracht sind, konnte keine Nische und neben dem Papst nur eine allegorische Figur angeordnet werden. Im Ganzen sind also acht Päpste dargestellt, von welchen wir die sechs vorzüglichsten aufgenommen haben. Ueber den Seitenpilastern, vor welchen die Tugenden sitzen, sind Genien dargestellt, welche ein Spruchband mit dem Motto Leo's X. «Suave» halten, nur bei Damasus I. sind es Apollo und Diana, welche den Wahlspruch Clemens VII. «Candor illaesus» tragen.

St. Petrus, in reichem päpstlichen Ornat, sitzt in mächtiger Bewegung, die Schlüssel in der Linken, auf dem Throne. Zwei nackte Engelknaben schlagen die Vorhänge des Baldachins zurück. Zur Rechten sitzt die allegorische Figur der Kirche, auf dem Schoss ein kleines Tempelmodell haltend, nach welchem sie mit der Linken deutet; zur Linken die Ewigkeit mit Tintenfass und Feder, neben ihr der Phönix als Symbol der Unsterblichkeit.

Clemens I., wieder in vollem päpstlichen Ornat und mit scharf markirtem Portraitkopf, erhebt die Rechte wie betheuernd und hält in der Linken ein Buch. Die zwei Engel hinter ihm schlagen den Vorhang zurück. Zu seiner Rechten die Mässigung, einen Zaum in den Händen haltend und den einen Fuss auf eine Vase setzend; gegenüber die Sanftmuth mit dem Lamm, eine der in Oel probeweise gemalten Figuren. Beide Gestalten sind von grossartiger Schönheit.

34. Alexander I. — Urban I.

Die Unterschrift unter Alexander I. giebt irrthümlich Sylvester an; es ist aber nachgewiesen worden, dass ein Versehen vorgefallen und in der That Alexander dargestellt ist, der unter Kaiser Hadrian den Märtyrertod erlitt. Er trägt sehr individuelle Züge und blickt, ein Buch haltend, nach oben, während zwei Engel hinter ihm stehen.

Neben ihm zur Rechten der Glaube mit dem Kelch, zur Linken die Religion mit den Gesetztafeln des alten und neuen Bundes.

Urban I., eine würdevolle Greisengestalt, sitzt da, die Arme zum Segnen vor sich ausbreitend, während zwei Engel seine Dalmatica zurückschlagen. Zu seiner Rechten die in Oel gemalte Figur der Gerechtigkeit mit der Wage. Der ihr beigegebene Vogel ist nicht, wie gewöhnlich angenommen wird, ein Strauss, sondern der Kranich, der schon im Alterthum in der Legende vom Ibycus als Attribut der strafenden Gerechtigkeit vorkommt. Zur Linken die herrliche Figur der Caritas, welche zwei Kinder auf dem Schosse hält, während ein drittes älteres zu ihr hinaufstrebt.

An Studien zu den allegorischen Figuren sind bekannt: zu Glaube und Liebe im Louvre (300), und zur Liebe allein eine schöne Sepiastudie in Oxford (301).

35. Damasus I. — Leo I.

Damasus I., ebenfalls eine mächtige Greisengestalt, faltet die Hände zum Gebet und blickt andachtsvoll empor. Zu seinen Füssen knien zwei Engelknaben, die sich mit seinen Gewändern zu schaffen machen, während hinter ihm zwei andere Engel stehen, von denen der eine seine Tiara hält. Zu seiner Linken sitzt die Vorsicht mit dem Helm und Brustpanzer der Pallas Athene, deren Schlange sie mit der Rechten fasst, während sie mit der Linken einen Spiegel hält, in welchen sie blickt; gegenüber die herrliche bekränzte Gestalt des Friedens mit dem Oelzweig, eine der schönsten der ganzen Reihenfolge.

Leo I., der Grosse, sitzt, von drei Engeln umgeben, von denen der eine zu ihm aufblickend in eine Schriftrolle deutet, während ein anderer ihm den Fuss zu küssen im Begriff ist. Neben ihm zur Rechten die Unschuld mit der Taube, zur Linken die Wahrheit, eine unbekleidete Gestalt, welche den Schleier, mit dem sie verhüllt war, lüftet.

II. DIE LOGGIEN DES VATICAN.

36. Ansicht der Loggien des Vatican.

Ueber die Anordnung und Ausführung dieser köstlichen Arkaden haben wir oben (Seite 67) berichtet. Die geistvolle Art, in welcher Rafael hier die ganze Schönheit der antiken Decoration und der classischen Fabelwelt mit den biblischen Geschichten verschmolzen hat, steht selbst in jener herrlichen Kunstepoche unvergleichlich da. Von der köstlichen Gesammtwirkung dieses Raumes, wo Farben und Formen die höchste Harmonie verrathen, giebt unsere Abbildung eine Anschauung.

37. Die Bilder der ersten Arkade.

Gott scheidet das Licht von der Finsterniss. — Gott scheidet das Wasser von der Erde. — Erschaffung der Sonne und des Mondes. — Die Erschaffung der Thiere. — Diese vier Bilder wurden nach Vasari's Bericht von G. Romano ausgeführt. Sie verrathen starke Einflüsse von Michelangelo's Deckenbildern der Sixtina.

Zur «Erschaffung des Lichts» giebt es drei Entwürfe, deren Urheberschaft nicht genau festzustellen ist: bei Ranghiasci-Brancaleoni in Gubbio (302), bei W. B. Tiffin (303) und im Besitz des Grossherzogs von Sachsen-Weimar (304); zur «Trennung des Wassers» eine bei Mr. Clément in Paris (305).

38. Die Bilder der zweiten Arkade.

Erschaffung der Eva. — Der Sündenfall. — Die Vertreibung aus dem Paradiese. — Hier hat Rafael dem grossen Masaccio ein Denkmal gesetzt, indem er dessen Composition aus der Cappella Brancacci benutzte. — Adam und Eva bei der Arbeit.

Skizzen zur «Erschaffung der Eva» bei H. Reveley (306) und «zur Vertreibung aus dem Paradiese» in Windsor Castle (307).

39. Die Bilder der dritten Arkade.

Der Bau der Arche. — Die Sündfluth. — Ausgang aus der Arche. — Noahs Dankopfer. — Von Vasari dem G. Romano zugeschrieben.

Entwürfe zum «Bau der Arche» bei Fürst Doria in Rom (308), zu «Noahs Opfer» in der Albertina (309) und eine Copie davon in Weimar (310).

40. Die Bilder der vierten Arkade.

Melchisedek bringt dem Abraham Brot und Wein. — Gott verheisst dem Abraham eine zahlreiche Nachkommenschaft. — Dem Abraham erscheinen drei Engel. — Lot flieht aus Sodom. — Die Ausführung dieser Bilder wird dem Francesco Penni zugeschrieben.

Entwürfe zu «Melchisedek» in den Uffizien (311) und in Dresden (312), zur «Erscheinung der Engel» in der Albertina (313), zu «Lots Flucht» bei M. Armand in Paris (314) und in der Albertina (315).

41. Die Bilder der fünften Arkade.

Gott erscheint dem Isaak. — Abimelech sieht Isaak die Rebecca liebkosen. — Isaak ertheilt dem vor ihm knienden Jacob den Segen. — Esau, von der Jagd heimgekehrt, verlangt von seinem Vater den Segen.

Skizzen zu «Gott erscheint dem Isaak» in der Albertina (316) und früher bei Major Kühlen in Rom (317) und Dr. Wellesley in Oxford (318).

42. Die Bilder der sechsten Arkade.

Jacob sieht im Traum die Himmelsleiter. — Jacob steht mit Rahel im Gespräch am Brunnen. — Jacob wirbt bei Laban um Rahel, während Lea beschämt hinter ihm steht. — Jacob kehrt mit seinen Frauen und Kindern und seiner ganzen Habe nach Kanaan zurück.

Skizzen: «Jacobs Traum» im British Museum (319), «Jacob am Brunnen» in der Albertina (320) und «Jacobs Werbung» in München (321).

43. Die Bilder der siebenten Arkade.

Joseph erzählt den Brüdern seinen Traum. — Joseph wird von seinen Brüdern verkauft. — Joseph flieht vor Potiphars Weib. — Joseph legt dem Pharao seine Träume aus.

Skizze «Joseph erzählt seinen Traum» in der Albertina (322).

44. Die Bilder der achten Arkade.

Die Findung Moses. — Der Herr erscheint dem Moses im feurigen Busch. — Die Israeliten ziehen durchs rothe Meer. — Moses schlägt Wasser aus dem Felsen.

Entwürfe zur «Findung Moses» in Dyce's Sammlung in South Kensington (323) und in Oxford (324), zu «der Herr erscheint dem Moses» in den Uffizien (325), zu «die Israeliten ziehen durchs rothe Meer» im Louvre (326) und in der Albertina (327), sowie zu «Moses schlägt Wasser aus dem Felsen» in den Uffizien (328) und in Oxford (329).

45. Die Bilder der neunten Arkade.

Moses empfängt auf dem Sinai die Gesetztafeln. — Die Anbetung des goldenen Kalbes. — Jehovah spricht zu Moses aus der Wolkensäule. — Moses zeigt dem Volk die Gesetztafeln.

Entwürfe zu «Moses empfängt die Gesetztafeln» im Louvre (330), zur «Anbetung des goldenen Kalbes» in den Uffizien (331), zu «Moses zeigt die Gesetztafeln» zwei Skizzen in den Uffizien (332. 333).

46. Die Bilder der zehnten Arkade.

Die Israeliten gehen trockenen Fusses durch den Jordan. — Der Fall Jericho's. — Josua's Sieg über die Ammoniter. — Josua lässt durch das Loos das Land an die Stämme vertheilen; Eleasar, im bischöflichen Ornat, sitzt neben ihm.

Entwürfe zu «Jericho's Fall» in der Albertina, Copie (334), zur «Ländervertheilung» in Windsor Castle (335).

47. Die Bilder der elften Arkade.

David wird zum König gesalbt. — Davids Sieg über Goliath. — David triumphirt über die Syrer. — David erblickt die Bathseba. — Die Ausführung dieser Arkade wird dem Perin del Vaga zugeschrieben.

Entwürfe zu «Davids Sieg» in der Albertina (336) und bei W. Russell in London (337).

48. Die Bilder der zwölften Arkade.

Salomo wird zum König gesalbt. — Salomo's Urtheil. — Salomo empfängt die Königin von Saba. — Salomo erbaut den Tempel zu Jerusalem.

Entwürfe zu «Salomo wird gesalbt» in den Uffizien (338) und zum «Tempelbau» in Windsor Castle (339), letzterer vielleicht von G. B. Franco.

49. Die Bilder der dreizehnten Arkade.

Die Geburt Christi und Anbetung der Hirten. — Die Anbetung der Könige. — Die Taufe Christi. — Das Abendmahl.

Entwürfe zur «Anbetung der Könige» in Oxford (340), zur «Taufe Christi» in Windsor Castle (341) und eine Copie im British Museum (342), zum «Abendmahl» in Oxford (343).

50. 51. 52. Pilasterverzierungen in den Loggien.

Die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit dieser geistvollsten und schönsten Decorationen der vollendeten Renaissance sollte durch einige Beispiele veranschaulicht werden. Ueber Stil und Bedeutung dieser Ornamentik haben wir oben (S. 67) das Nöthige gesagt.

III. DIE FARNESINA.

53. Ansicht der Loggia.

Die vordere Loggia im Erdgeschoss der Farnesina wurde, wie wir oben (S. 69) erzählt haben, im Auftrage Agostino Chigi's nach Rafaels Entwürfen von seinen Schülern ausgeführt. Die Schönheit der Anordnung, der edle Reichthum der Decoration, die glänzende Heiterkeit des Ganzen, über welchem der classische Geist der edelsten Renaissance schwebt, ist in unserer Abbildung zur Anschauung gebracht. Wir haben schon bemerkt, dass in den Gewölbzwickeln Rafael die Hauptmomente der sinnigen Fabel von Amor und Psyche darstellen liess, während er in den dazwischen liegenden Stichkappen Amor mit den Attributen sämmtlicher Götter vorführt.

54. Amor erblickt die Psyche.

Venus zeigt, auf Wolken sitzend, dem Amor die Psyche, über deren allgemeine Verehrung sie erzürnt ist, und verlangt von ihm, dass er sie an der Sterblichen räche. Auf den beiden benachbarten Feldern sieht man links Amor mit Bogen und Köcher durch die Lüfte schweben, rechts Amor mit dem Blitz und Donnerkeil Jupiters, vom Adler begleitet.

Im Museum zu Dresden befindet sich eine Studie zum Amor mit dem Bogen (344).

55. Amor und die Grazien.

Amor macht die drei Schwestern auf seine Geliebte aufmerksam, die wir uns unten auf der Erde zu denken haben. Links sieht man ihn mit dem Dreizack des Neptun entfliehen, rechts schwingt

er die Feuergabel des Pluto, während ein Gefährte den Cerberus bändigt.

Eine schöne Zeichnung zu dem Mittelbilde, das besonders durch die von der Rückseite gesehene weibliche Figur anzieht, befindet sich in Windsor Castle (345) und eine Studie zum «Amor mit dem Dreizack» in Dresden (346).

56. Juno und Ceres. — Venus fährt zum Olymp.

Auf der ersten Darstellung wendet sich die in stolzer Schönheit dastehende Venus von Juno und Ceres ab, denen sie vergeblich ihre Noth geklagt hat. — Auf dem zweiten Bilde sieht man, wie Venus auf ihrem Taubenwagen zum Olymp hinauffährt, um von Jupiter die Bestrafung der Psyche zu erlangen. Auf dem mittleren Felde schwebt Amor mit dem Schild und dem Schwerte des Mars herab.

Ein prächtiger Entwurf zu «Juno und Ceres» ist in der Albertina (347) eine andere bei M. Timbal in Paris (348).

57. Venus vor Jupiter.

Vor dem über seinem Adler auf Wolken thronenden Jupiter, der in der Hand den Donnerkeil hält, erscheint mit kindlich flehender Geberde Venus, ihn um Bestrafung der Psyche zu bitten. Links daneben sieht man Amor mit dem Bogen und Köcher des Apoll, rechts mit dem Caduceus und dem geflügelten Hut des Merkur.

58. Merkurs Sendung.

Die herrliche Gestalt des Götterboten, eine Posaune in der Rechten, schwebt dahin, um die entflohene Psyche zurück zu führen. Links daneben taumelt Amor mit dem Thyrsusstab des Bacchus, dessen Panther ihm folgt, durch die Lüfte; rechts enteilt Amor schelmisch mit der entwendeten Rohrpfeife des Pan.

59. Psyche's Rückkehr.

Die liebliche Gestalt der Jungfrau schwebt, von drei bezaubernden Amorinen getragen, aufwärts, indem sie die Vase mit dem Wasser des Styx hoch emporhält. Links daneben Amor, der sich mit dem Helm und Schild der Pallas schleppt; rechts Amor wiederum mit einem Schild und Helm, vielleicht den Waffen Alexanders des Grossen.

60. Psyche vor Venus. — Amor vor Jupiter.

Auf dem ersten Bilde überreicht Psyche der aufs Höchste verwunderten Venus die Vase mit dem Wasser des Styx; — wieder eine der schönsten dieser Compositionen. — Auf dem zweiten Bilde weiss Amor dem Jupiter seine Liebe so eindringlich vorzustellen, dass dieser liebkosend ihm die Gewährung seiner Bitte verspricht. Das mittlere Feld zeigt zwei Eroten, die sich mit der Keule des Herkules schleppen. Zur Seite schwebt eine Harpye.

Ein herrlicher Röthelentwurf zu «Psyche vor Venus» ist im Louvre (349) und eine etwas abweichende in Oxford (350), während sich zu «Amor vor Jupiter» eine Zeichnung bei M. J. Canonge (351) befindet.

61. Psyche und Merkur.

Auf dieser herrlichen Composition wird Psyche von Merkur zum Olymp emporgetragen, um für ihre Leiden den Lohn zu empfangen. Links daneben entflieht Amor mit dem schweren Hammer und der Zange Vulcans; neben ihm ein Salamander; rechts fährt Amor mit einem Löwen und einem Seepferd dahin, zur Andeutung seiner Herrschaft über Meer und Land.

Eine Röthelstudie zum Mittelbilde in Chatsworth (352), eine Wiederholung in Kreide zu Weimar (353), und zum «Amor mit Hammer und Zange» eine Studie im Teyler Museum in Haarlem (354).

62. Die Götterversammlung.

An der Decke des Spiegelgewölbes ist in zwei grossen Bildern der Schluss der anmuthigen Fabel erzählt. Auf dem ersten erscheint Amor vor dem neben der Juno thronenden Jupiter, um sich und seine Geliebte gegen die Anklagen der Venus zu vertheidigen, welche hinter ihm heranschreitet, um ihre Sache zu führen. Hinter Jupiter schauen Diana und Minerva gespannt dem Vorgange zu, während zur Rechten Neptun und Pluto sich anschliessen. Anderseits steht hinter der Venus Mars, auf seinen Speer gestützt; Apollo, der die Lyra hat, unterhält sich lebhaft mit Bacchus, neben diesem sitzt, bequem auf seine Keule gelehnt, Herkules, und hinter diesem sieht man Vulcan und Janus, vor welchen zwei Flussgötter mit einer Sphinx behaglich ausgestreckt sind. Den Abschluss bildet Merkur, welcher der Psyche den Trank der Unsterblichkeit reicht.

Zur Gruppe des «Merkur und Psyche» befindet sich eine Studie in Chatsworth (355), zu «Jupiter und Neptun» ein vielleicht von G. Romano gezeichnetes auf der Rückseite eine Studie zu Jupiters Arme und Beine enthaltendes Blatt in Windsor Castle (356).

63. Das Hochzeitsmahl.

Nach dem glücklichen Ausgange der Verhandlung feiern die Götter beim festlichen Mahle die Vereinigung der beiden Liebenden. Am oberen Ende der reichbesetzten Tafel sieht man Amor und Psyche mit dem Ausdruck innigen Glücks gelagert, die hinter ihnen stehenden Grazien träufeln Salböl auf ihre Häupter, während Bacchus, unterstützt von einigen Eroten, beschäftigt ist, den Wein zu mischen. Jupiter, nebst Juno zur Seite Psyche's sitzend, empfängt von Ganymed eine Schale mit Nektar. An ihn reihen sich in lebhafter Bewegung Neptun und Amphitrite, dann der düstere Pluto mit Proserpina. Die Horen mit Schmetterlingsflügeln streuen Rosen herab. An der vorderen Seite der Tafel weiter links lagert Hebe neben Herkules. Dann folgt der düstere Vulcan, welcher mit drohendem Blick zuschaut,

wie seine Gemahlin Venus, welcher Apollo und Pan aufspielen, sich im Tanze bewegt. Der Chor der Musen schliesst die Darstellung ab.

An Studien besitzen wir in der Albertina den Apoll (357), in Windsor die herrliche Röthelzeichnung zu den Grazien (358), in der Ambrosiana den Bacchus (359) und beim Herzog von Aumale die Horen (360). Ferner sind noch zu erwähnen: Venus und eine andere Figur im Teyler Museum in Haarlem (361), Amor und Psyche in der königlichen Bibliothek in Turin (362), Ganymed im Louvre (363), ein Cartonfragment mit dem Kopf einer der Grazien einst bei Professor Neher in Leipzig (364) und der Carton bei Horner in Basel (365).

64. Der Triumph der Galatea.

Schon vorher hatte Rafael im Saale der Farnesina das herrliche Wandbild ausgeführt (vgl. Seite 68), welches unter dem Namen der Galatea bekannt ist. Die schöne Nymphe fährt in einer von Delphinen gezogenen Muschel über die Fluthen dahin, von Tritonen, Wasserkentauren und anderen phantastischen Wesen der Meerfluth begleitet. In der Luft schweben Amorinen, welche schalkhaft ihre Pfeile abschiessen. Ein Ton berauschenden Entzückens, jubelnder Lebenslust erfüllt das herrliche Bild, welches Rafael grösstentheils selbst, und zwar um 1515 für Agostino Chigi ausgeführt hat. Die Villa, welche Baldassare Peruzzi für jenen reichen und kunstliebenden Banquier errichtet hatte, ging 1580 durch Kauf in den Besitz des Cardinals Alessandro Farnese über und gelangte nachmals mit der ganzen farnesischen Erbschaft an den König von Neapel. In neuerer Zeit ist sie auf 90 Jahre in die Hände des Marchese Bermudez de Castro gekommen, der sie sorgfältig herstellen und prachtvoll ausstatten liess. Ihre Zugänglichkeit ist freilich dadurch sehr beschränkt worden.

Hierzu existiren nur eine Studie zu einem Triton in der Academie in Venedig (366) und ein Cartonfragment mit einem Amor bei Hofrath Dräxel in Wien, welche aber beide nicht als unzweifelhaft echt zu erkennen sind (367).

IV. VERSCHIEDENE FRESKEN

UND

MOSAIKEN.

65. Die heilige Dreieinigkeit.

Im Jahre 1505, nachdem kurz vorher Rafael die florentinische Kunst kennen gelernt und namentlich unter dem Einfluss Fra Bartolommeo's seinen Stil erweitert und entwickelt hatte, erhielt er den Auftrag, in S. Severo zu Perugia ein Freskobild der Dreieinigkeit zu malen. Er vollendete nur den oberen Theil des Bildes, und erst 1521 fügte Perugino den unteren Theil hinzu. Neuerdings hat das Werk in den unteren Parthien durch Beschädigungen und Uebermalungen stark gelitten. Die Dreieinigkeit ist noch ganz nach der Ueberlieferung der umbrischen Schule aufgefasst, und namentlich die Engel, aber auch Gottvater, der oben auf Wolken in Halbfigur erscheint, erinnern an Perugino. Christus selbst ist in der Haltung des Weltrichters dargestellt, die Wundmale in seinen Händen zeigend. Auf Wolken thronen sodann jederseits drei heilige Camaldulenser, ausdrucksvolle Gestalten, in welchen das hohe Lebensgefühl der florentinischen Kunst sich ausspricht: links Maurus, Placidus und Benedictus, rechts Romualdus, Benedictus der Märtyrer und Johannes. In feierlicher Haltung, theils ruhig sinnend, theils innerlich erregt, sind sie in verehrungsvollem Anschauen der heiligen Dreifaltigkeit versammelt. Wie in diesem edlen Werke die Einwirkung von Fra Bartolommeo's Fresko in Sta. Maria Nuova zu Florenz sich zu erkennen giebt, und wie es zugleich den ersten Keim zur Disputà enthält, wurde schon oben (S. 30) dargelegt.

Die herrliche Studie zum Kopf des heiligen Benedictus und zu zwei Händen sieht man zu Oxford (368).

66. Der Prophet Jesaias.

In S. Agostino zu Rom malte Rafael im Auftrage des deutschen Edelmanns und römischen Stadtrichters Johann Gorizius von Luxemburg, der in derselben Kirche die Marmorgruppe der hl. Anna durch Andrea Sansovino hatte ausführen lassen, um das Jahr 1512 an dem Pfeiler über jener Gruppe die Figur des Propheten Jesaias. Das Werk verräth den Einfluss des Michelangelo; da es aber schon früh stark gelitten hatte und durch Daniel da Volterra hergestellt werden musste, so ist ein Urtheil kaum noch möglich. Von wahrhaft Rafaelischer Schönheit sind die beiden beigegebenen Engelknaben (vgl. Seite 57).

Eine Studie zum «Knaben mit Laubgewinde» ist bei Mr. Malcolm (369) und eine andere zum Knaben, welcher das Wappen Julius II. hält, im Teyler Museum in Haarlem (370).

67. Die Sibyllen.

Im Auftrage Agostino Chigi's malte Rafael in der Kirche Sta. Maria della Pace zu Rom über einen Arkadenbogen der rechten Wand um 1514 vier Sibyllen (vgl. Seite 70), die zu den anmuthvollsten Werken des Meisters gehören. Links sitzt die cumäische Sibylle, die ein Spruchband in der erhobenen Rechten hält, auf welchem in griechischer Sprache die Inschrift: «Die Auferstehung der Todten». Neben ihr die persische Sibylle, welche, an den Arkadenbogen gelehnt, auf eine von einem Engel gehaltene Tafel schreibt: «Er wird des Todes Schicksal haben». Auf der andern Seite sitzt eine Greisin, in welcher wir die tiburtinische Sibylle zu erkennen haben. Ueber ihr schwebt ein Engel mit einer Schriftrolle, auf welcher man liest: «Ich werde öffnen und auferstehen». Ein kleiner Genius neben ihr stützt sich auf eine Tafel mit einer Stelle aus Virgils vierter Ecloge: «Schon ein neues Geschlecht». Neben ihr lehnt sich an den Bogen die stattliche Figur der phrygischen Sibylle,

welcher ein Engel eine Tafel zeigt mit der Inschrift: «Der Himmel umschliesst der Erde Gefäss.»

Zu dieser Composition giebt es eine Anzahl vorzüglicher Studienblätter: in der Albertina deren zwei mit dem Arm der cumäischen Sibylle (371), und dem links schwebenden Engel (372), zu demselben Engel eine Röthelstudie beim Herzog von Aumale (373), ferner Kreidezeichnungen zur tiburtinischen Sibylle in der Brera zu Mailand (374), sowie in der Albertina (375), und in Oxford eine herrliche Röthelstudie zur phrygischen Sibylle (376). Der Entwurf der ganzen Composition in der Christ Church Sammlung in Oxford (377), sowie der zur linken Hälfte, früher in Dr. Wellesley's Sammlung in Oxford (378), von dem man auch bei Sr. K. H. dem Prinzen Georg eine Wiederholung in Dresden findet (379), stammen nicht von Rafaels eigener Hand.

68. Die Propheten.

An demselben Orte wurden über den Sibyllen nach Rafaels Entwurf vier Propheten ausgeführt: links der jugendliche Daniel sitzend, neben ihm stehend, in priesterlicher Gewandung David, der eine Tafel hält mit der lateinischen Inschrift: «*Resurrexi et adhuc sum tecum*». Rechts steht mit begeistertem Aufblick der Prophet Jonas, und neben ihm sitzt Hosea mit einer Tafel, auf welcher man liest: «*Suscitabit eum deus post biduum die tertia*». Die manieristische Ausführung dieser Werke beeinträchtigt stark ihre Wirkung (vgl. S. 70).

Eine Studie zum Propheten Daniel mit dem Engel hinter ihm ist in den Uffizien (380), eine andere zum Jonas und Josua war bei Baron Triqueti in Paris (381), und eine dritte früher bei Dr. Wellesley in Oxford (382).

69. 70. Christus und die zwölf Apostel.

In der Sala vecchia de' Palafrenieri des Vatican waren in grüner Erde die Gestalten Christi und der Apostel nach Entwürfen Rafaels gemalt, die indess nachmals durch Taddeo Zucchero völlig

überarbeitet wurden. Auch die farbig an den Pfeilern der Kirche S. S. Vincenzo ed Anastasio alle tre Fontane bei Rom gemalten Apostel beruhen auf Rafaelischen Vorbildern, sind aber ebenfalls später völlig übermalt worden (vgl. Seite 71). Offenbar liegen ihnen die von Marc Anton nach Rafaels Entwürfen ausgeführten Kupferstiche zu Grunde. Ueber diese Blätter sagt Goethe: «Die Aufgabe, einen verklärten Lehrer mit seinen zwölf ersten und vornehmsten Schülern, welche ganz an seinen Worten und an seinem Dasein hingen und grösstentheils ihren einfachen Wandel mit dem Märtyrertode krönten, gebührend vorzustellen, hat er mit einer solchen Einfalt, Mannigfaltigkeit, Herzlichkeit und mit so einem reichen Kunstverständniss gelöst, dass wir diese Blätter für eins der schönsten Momente seines glücklichen Daseins halten können. Was uns von ihrem Charakter, Stande, Beschäftigung, Wandel und Tode in Schriften oder durch Traditionen übrig geblieben, hat er auf das Zarteste benutzt und dadurch eine Reihe von Gestalten hervorgebracht, welche, ohne einander zu gleichen, eine innere Beziehung auf einander haben.»

In Chatsworth sind zwölf Röthelzeichnungen, die man als Copien nach den Entwürfen Rafaels zu den Aposteln ansehen darf (383), und in den Uffizien ist eine Zeichnung zur Figur des hl. Petrus (384).

71. Martyrium der heiligen Cäcilia.

In der päpstlichen Villa Magliana, die an der Strasse nach Ostia gelegen ist, liess Rafael durch seine Schüler mehrere Fresken ausführen (vgl. Seite 71), von welchen eine Halbfigur Gottvaters neuerdings für die Sammlung des Louvre erworben worden ist. Von dem Martyrium der heiligen Cäcilia ist ebenfalls nur ein Theil erhalten; doch ist uns die schöne Composition durch den Stich Marc Antons mit der irrthümlichen Bezeichnung der hl. Felicitas erhalten. Vor der zur Rechten thronenden Statue des Jupiter hat man den Gemahl und den Schwager der Heiligen, Valerianus und Tiburtius enthauptet, weil sie den Göttern die Anbetung verweigerten.

Cäcilia ist sodann auf Befehl des links sitzenden Richters in einen Kessel mit siedendem Wasser geworfen worden. Aber obwohl man ihr die abgehauenen Köpfe ihrer nächsten Verwandten vorhält, beharrt sie standhaft im Glauben und richtet betend die flehenden Blicke gen Himmel.

Eine Sepiazeichnung zu dieser Composition befindet sich im Kupferstich-Cabinet zu Dresden, doch nicht von Rafaels eigener Hand (385). Auch die Albertina besitzt ein ähnliches Blatt (386).

72. Das Badezimmer des Cardinals Bibbiena.

Im Jahre 1516 liess Rafael, wie wir oben (Seite 71) bereits erzählten, im Auftrage seines Gönners Bibbiena dessen Badezimmer im Vatican mit Fresken schmücken, die durch Verwahrlosung neuerdings fast völlig zu Grunde gegangen sind. Die Compositionen rühren jedoch nur zum Theil von Rafael, da er mehrere dem Giulio Romano überliess. Ursprünglich muss das Gemach mit den zierlichen, in antikem Geiste behandelten farbigen Decorationen einen anmuthigen Eindruck gemacht haben.

73. 74. Die Fresken im Badezimmer.

Die grösseren Hauptbilder an den Wänden enthielten die Geburt der Venus; Galatea oder Venus, mit Amor auf Delphinen reitend; Venus, dem Amor ihre Verwundung klagend; Jupiter und Antiope, auch Pan und Syrinx genannt; Venus, sich einen Dorn aus dem Fusse ziehend, wobei das verspritzte Blut den ursprünglich weissen Rosen die rothe Farbe gab; Venus und Adonis; Vulcan und Minerva, die sich seiner Angriffe zu erwehren sucht. Diese Composition ist sicher nicht von Rafael. In den auf schwarzem Grunde gemalten Sockelbildern sind Eroten als Wagenlenker dargestellt, indem jedesmal ein anderes Thierpaar vor die kleinen Wagen gespannt ist. Amors Herrschaft über die verschiedensten Temperamente ist dadurch in geistreicher Weise ausgedrückt.

Entwürfe zu diesen Fresken: «Geburt der Venus» in der Pinakothek in München (387), eine ähnliche Zeichnung, aber verkehrt bei R. Fanton in London (388); «Venus und Amor» in Windsor Castle (389) und eine alte Copie in der Albertina (390), sowie ein Cartonfragment mit dem Kopf der Venus bei Malcolm (391). «Venus und Adonis», ein Cartonfragment (392) und eine Zeichnung von G. Romano(?) (393) in der Albertina.

75. Decke der sogenannten Villa Rafaels.

Ein ehemals im Park der Villa Borghese vor Porta del Popolo gelegenes Gartenhaus, ohne allen Grund als Villa Rafaels bezeichnet, war mit Fresken geschmückt, welche sich wahrscheinlich ein damaliger römischer Kunstfreund mit Benutzung von Entwürfen verschiedener Meister hatte ausführen lassen (vgl. Seite 72). Die Decke in einem dieser Zimmer enthielt reizende Ornamente im Stil der antiken Wandmalereien auf lichtem Grunde. In der Mitte ein grösseres Bild, die Hochzeit des Vertumnus mit Pomona darstellend, von irgend einem Künstler aus Rafaels Umgebung; auf der einen Seite waren sodann nach einem Entwurf Michelangelo's die nach der Scheibe schiessenden Laster dargestellt, auf der anderen die herrliche Composition Rafaels, welche die Vermählung Alexanders mit der Roxane vorführt. Nach der Zerstörung der Villa in neuerer Zeit wurden diese Fresken in den Palazzo Borghese übertragen.

76. Alexander und Roxane.

Diese köstliche Composition, welche Verwandtschaft mit der nicht minder herrlichen des Sodoma in der Villa Farnesina zeigt, schildert den grossen Eroberer, wie er, von Eroten geleitet, auf die verschämt auf dem Lager sitzende Roxane zuschreitet, um ihr die Krone darzubieten. Sein Freund Hephästion, auf die jugendliche Gestalt des Hymen gestützt, leuchtet ihm mit der Fackel. Eroten bemühen sich, der schönen Braut die Sandalen und den Schleier

zu lösen, andere treiben ein muthwilliges Spiel mit den Waffen des Königs.

Eine herrliche Röthelstudie zu der Composition in nackten Figuren besitzt die Albertina, (394), eine Sepiazeichnung, doch wohl nicht von Rafaels Hand, befindet sich im Louvre (395) und ähnliche Zeichnungen in Windsor Castle (396) und im Teyler Museum in Haarlem (397).

77. 78. 79. Die Mosaiken in der Kuppel der Cappella Chigi.

In Sta. Maria del Popolo zu Rom liess Agostino Chigi um 1516 nach Rafaels Entwürfen die anmuthige Kuppelkapelle bauen, für welche der Meister dann die Compositionen der Kappelle schuf, die ein venezianischer Künstler musivisch ausführte (vgl. Seite 70). In der Mitte scheint das Gewölbe sich zu öffnen und zeigt auf blauem Himmelsgrunde schwebend die Halbfigur Gottvaters. Auf den acht grösseren, reich eingerahmten Feldern ringsum stellte Rafael die Halbfiguren der sieben Planeten durch die antiken Göttergestalten Jupiter, Mars, Venus, Merkur, Apollo, Diana, Saturn dar, welche in einem mit den Zeichen des Thierkreises geschmückten Bogen sich befinden. Für das achte Feld wählte er die goldgestirnte Himmelskugel, von einem über ihr schwebenden Engel gehalten. Diesem Engel entsprechend sind in den sieben andern Feldern ähnliche Gestalten angebracht, die in schönen Bewegungen den Raum füllen und die Planeten mit dem Schöpfer des Weltalls in Verbindung setzen.

Von Studien zu diesen herrlichen Compositionen kennen wir eine Röthelzeichnung zum Mars und dem dazu gehörenden Engel in Lille (398), zu dem Engel Jupiters (399) und zu Gottvater in Oxford (400), woselbst sich noch eine ähnliche Studie befindet (401).

V. DIE TAPETEN.

80. Der wunderbare Fischzug.

Das Allgemeine über diese grossartigen Schöpfungen Rafaels, in welchen seine dramatisch historische Kunst in ihrer höchsten Vollendung erscheint, haben wir schon oben (Seite 73) angedeutet.

Im vorderen Nachen sitzt Christus und redet mit bedeutungsvollem Ausdruck zu Petrus, der sich vor ihm auf die Knie geworfen hat, während Andreas mit der Geberde unbedingter Hingebung heranschreitet. Zwei andere Gefährten sind in dem benachbarten Nachen mit dem Aufziehen des gefüllten Netzes beschäftigt, während die markige Gestalt eines fünften das Ruder führt. Am jenseitigen Ufer sieht man Gruppen von Volk, während am diesseitigen Gestade ein paar Reiher die Gegend charakterisiren. Auf einer Sepiazeichnung der Albertina ist uns ein früherer Entwurf erhalten, der die wesentliche Aenderung darbietet, dass die Nachen in den Mittelgrund gerückt sind, während den Vordergrund prächtige Volksgruppen füllen. Mit Recht verwarf Rafael diese Anordnung, welche zu sehr den Nachdruck auf Nebensächliches legte.

Original-Carton im South Kensington Museum (402). Eine geistreiche Federzeichnung des umgeänderten Entwurfs sieht man im Museum zu Berlin (403), andere in der Albertina (404) und in Windsor Castle, dagegen sind die Zeichnungen in Oxford (405) und Windsor (406) unecht.

81. Die Uebergabe der Schlüssel.

Christus zeigt gebieterisch mit der einen Hand auf die hinter ihm weidenden Schafe, mit der andern auf den vor ihm knienden Petrus, dem er nach dem Evangelium Johannes 21,15. die Worte: «Weide meine Schafe!» zuruft. In den übrigen Aposteln spiegelt sich mit

der mannigfaltigsten Abstufung der Charaktere und der Empfindungen der mächtige Eindruck der Scene.

Original-Carton im South Kensington Museum (407). Eine herrliche Röthelstudie zu dieser Composition in Windsor (408), eine andre zum Christus im Louvre (409) zeigen Varianten in der Stellung und Bewegung Christi. Eine Sepiazeichnung im Louvre giebt die endgültige Form der Composition (410). Einzelne Köpfe und Cartonfragmente finden sich noch bei Marquis Lansdowne in Bowood (411), beim Herzog von Aumale (412—417), im Besitz des Grossherzogs von Sachsen-Weimar (415) und im Louvre (416).

82. Die Steinigung des Stephanus.

Der jugendliche Heilige ist, von seinen Verfolgern wüthend umdrängt, in die Knie gesunken und scheint nahe daran, ihren Angriffen zu erliegen. Ein Freund fängt den Gemarterten in seinen Armen auf. In Wolken erscheinen Christus und Gottvater mit einer Schar von Engeln als Bürgschaft himmlischen Lohnes.

Ein erster Federentwurf in der Albertina (417) zeigt eine mehr symmetrische Anordnung, die Rafael zu Gunsten einer freieren dramatisch-malerischen Auffassung aufgab.

83. Die Heilung des Lahmen.

Nach der Apostelgeschichte 3,2. wird geschildert, wie Petrus und Johannes in der Vorhalle des Tempels den missgeschaffenen Elenden heilen. Die Handlung ist geschickt in die Mitte des Bildes verlegt, und in die Zwischenräume der gewundenen Säulen, die Rafael nach einem alten Vorbild im Vatican wählte, um reicher bewegte Formen zu erhalten, weiss er das zuschauende Volk, schöne Mütter mit ihren Kindern, aber auch die abschreckende Gestalt eines andern Lahmen, der sich herbeischleppt, um ebenfalls Hülfe zu finden, glücklich zu vertheilen.

Original-Carton im South Kensington Museum (418). Ein Cartonfragment befindet sich im Besitz des Grossherzogs von Sachsen-Weimar (419).

84. Der Tod des Ananias.

Nach der Apostelgeschichte 5. ist dargestellt, wie Ananias mit der falschen Angabe seines Vermögens vor den Aposteln erscheint und unter dem Donnerwort des Petrus: «Du hast nicht Menschen, sondern Gott gelogen!», entseelt zusammenbricht. Während in den Umstehenden das Furchtbare der Katastrophe mit ungeheurer Gewalt zum Ausdruck kommt, sieht man einerseits Sapphira ahnungslos nahen, um gleichen Betrug zu üben. Auf der andern Seite theilen zwei Apostel Gaben an die Bedürftigen aus.

Original-Carton im South Kensington Museum (420). Zwei Cartonfragmente colorirter Köpfe sind im Louvre (421. 422), ein ähnlicher Kopf bei J. Townley Barnard in London (423) und eine unbedeutende Skizze, die Gruppe der Apostel, in den Uffizien (424).

85. Die Bekehrung des Saulus.

Der zelotische Verfolger ist durch die Erscheinung Christi plötzlich zu Boden geworfen worden, so dass sein Pferd in wilder Flucht davonsprengt und Verwirrung die Schar seiner Begleiter erfasst. Eine Composition von kühnster dramatischer Bewegung.

Studien zu zwei Reitern und den Soldaten mit dem Speer in Chatsworth (425), und eine alte Copie davon (426) im Teyler Museum in Haarlem.

86. Die Bestrafung des Elymas.

Nach der Apostelgeschichte 13,7. ff. wird dargestellt, wie Paulus und sein Gegner vor dem Thron des Landpflegers erscheinen, um sich mit einander zu messen. Der Apostel, der in imposanter Haltung dasteht, streckt die Rechte gegen den Zauberer aus, der auf das Machtwort des Apostels plötzlich erblindet. Auch diese Composition ist von erschütternder Gewalt dramatischen Lebens.

Original-Carton im South Kensington Museum (427). Eine Originalzeichnung sieht man in Windsor Castle (428), während die in den Uffizien befindliche Zeichnung (429) unecht ist.

87. Das Opfer zu Lystra.

Nach der Apostelgeschichte 14,6. hat Paulus, von Barnabas begleitet, in Lystra das Evangelium gepredigt und einen Lahmen geheilt. Das von diesem Wunder erregte Volk glaubt, Jupiter und Merkur seien auf die Erde herabgekommen und will den Wundermännern göttliche Ehre erzeigen, ja der Priester des Jupiter ist im Begriff, ihnen zu opfern. Ein Stier wird von einem knienden Tempeldiener bei den Hörnern festgehalten, während ein anderer Diener mit der Axt ausholt, um das Thier zu fällen. Leidenschaftlich bewegtes Volk strömt herbei, darunter der eben Geheilte, in dessen stupidem Gesicht und gefalteten Händen man den Ausdruck der Dankbarkeit erkennt. Ein Alter neben ihm beugt sich neugierig vor und hebt den Gewandzipfel des Geheilten auf, um sich von dem normalen Zustande des Beines zu überzeugen. Eben wird noch ein zweiter Stier herbeigeführt, und auf der anderen Seite ein Widder. Zwei reizende Tempelknaben mit Flöten und Räucherkästchen stehen erwartungsvoll am Altar. Da zerreisst Paulus entsetzt seine Gewänder, Barnabas ringt wie beschwörend die Hände, und ein schöner Jüngling stürzt aus der Volksmenge hervor, um mit ausgestreckter Rechten den zum Schlage ausholenden Opferdiener in den Arm zu fallen. Man kann nicht treffender charakterisiren, nicht vollkommener die einzelnen Momente einer complicirten Handlung zu einer dramatischen Composition verbinden.

Original-Carton im South Kensington Museum (430). Studie zur Figur des Paulus in Chatsworth (431).

88. Paulus in Athen.

Nach der Apostelgeschichte 17,15. schildert Rafael, wie Paulus auf erhöhtem Platze vor einem antiken Gebäude steht und mit erhabener Begeisterung den unbekannten Gott predigt. Um ihn gruppirt sich sitzend und stehend ein Zuhörerkreis von Männern, Jünglingen und Greisen, in welchen mit feinster psychologischer

Beobachtung die verschiedensten Stimmungen des Aufmerkens, Zweifelns und Ergriffenseins ausgedrückt sind. Am meisten von der zündenden Gewalt der Worte des Apostels ergriffen zeigen sich die im Vordergrunde links mit halber Figur in das Bild hineinragenden Gestalten eines Mannes und einer Frau. Wir dürfen in ihnen wohl den Areopagiten Dionysius und die Damaris erkennen, welche der Bericht aus der Zahl der Bekehrten hervorhebt.

Original-Carton im South Kensington Museum (432). An Studien zu diesem Bilde besitzen wir in den Uffizien eine köstliche Handzeichnung (433), welche gleichsam die Grundpfeiler der Composition in dem Apostel und fünf seiner Zuhörer enthält. Eine Sepiazeichnung im Louvre (434) giebt die ganze Composition mit einigen Varianten. Das Fragment des Cartons in Weimar (435) enthält den Kopf der Damaris.

89. Paulus im Gefängniss. — Vier Pilasterverzierungen.

Dieser schmale Teppich schildert, wie Paulus im Kerker durch das Erdbeben befreit wird. Diese schwierige Aufgabe hat Rafael in einfachster Weise so gelöst, dass das Erdbeben durch die Figur eines Riesen dargestellt wird, der mit den angestemmten Schultern das Gewölbe aus den Fugen treibt. Zwei Wächter zeigen sich tödtlich erschreckt, der Apostel kniet betend in der Mitte.

Sämmtliche Tapeten sind mit Bordüren, und zwar mit Pilasterstreifen und Sockelfriesen eingefasst. Von den Pilastern geben wir hier zunächst vier. Dieselben enthalten in anmuthigen Compositionen Ornamente nach Art der antiken Wandverzierungen, gemischt aus allerlei Figürlichem und fein stilisirtem Rankenwerk, verbunden mit dem Wappen der Medici. Auf dem einen Pilaster sieht man die Parzen, auf dem andern die drei theologischen Tugenden, auf dem dritten verschiedene Grottesken, welche im Original das Wappen der Medici tragen, auf dem vierten die Tagesstunden in geistvollen und reizenden Compositionen.

Eine Skizze zur allegorischen Figur des Erdbebens ist im Kupferstich-Cabinet zu Dresden (436).

90. Krönung der Maria. — Zwei Pilasterverzierungen.

Dieser Teppich, welcher die Mitte der Altarwand einnahm (was freilich durch E. Müntz neuerdings geleugnet wird), war lange Zeit spurlos verschollen, bis im Jahre 1869 ein Franzose, Herr Paliard, ihn im Vatican wieder entdeckte. Christus theilt seinen Thron mit der Madonna und neigt sich liebevoll gegen sie, um ihr die Krone aufs Haupt zu setzen, während sie demuthvoll die Arme über der Brust kreuzt. Darüber schwebt Gottvater über der Weltkugel, die Rechte zum Segnen erhoben, von Cherubim umgeben. Zwei Engel schlagen die Vorhänge des Baldachins zurück, zwei Engelknaben an den Stufen des Thrones lesen eifrig in einer Schriftrolle. Auf beiden Seiten stehen verehrungsvoll Johannes der Täufer und Hieronymus, Ersterer, weil er den Taufnamen, Letzterer, weil er in seinem Löwen den Papstnamen Leo's andeutete. Wir fügen auf dieser Tafel zwei weitere Pilasterstreifen hinzu, von denen die eine Herkules die Himmelskugel tragend, die andere die vier Jahreszeiten darstellt.

Den ersten Entwurf zu der Hauptgruppe sieht man in Oxford (437); nicht bloss Christus und die Madonna sind dort empfindungsvoller bewegt, sondern durch Hinzufügung der Apostelfürsten hat die Composition grösseren Reichthum erhalten. Eine Variante dieses Entwurfs bietet die Sepiazeichnung des Louvre (438); den endgültig festgestellten Entwurf, auf dem übrigens die Figur Gottvaters fehlt, giebt sodann die Federzeichnung in der Ambrosiana (439), wie sie unsere Tafel vorführt.

91. 92. Sockelfriese aus den Tapeten.

In diesen schmalen Sockelstreifen hatte Rafael einige Hauptmomente aus dem Leben des Papstes darzustellen. — Giovanni de' Medici zieht nach dem Tode Julius II. zum Conclave in Rom ein, und die Stadtgöttin reicht ihm die Hand. Zum Papst erwählt, empfängt er die Huldigung der Cardinäle (1513). — Erstürmung und Plünderung des mediceischen Palastes und Giovanni de' Medici flieht als Mönch

verkleidet aus Florenz (1494). — Der Cardinal Giovanni de' Medici zieht als päpstlicher Legat in Florenz ein (1492). — Der Cardinal wird in der Schlacht bei Ravenna gefangen, ergiebt sich dem französischen Feldherrn Federigo Gonzaga und flieht sodann aus der Gefangenschaft (1512). Zwischen diesen Darstellungen sind zwei Löwen mit Lorbeerzweigen und dem Namen Leo's X. — Der Gonfaloniere Ridolfi gewinnt durch eine Anrede das Florentiner Volk, und Giovanni de' Medici zieht in Florenz ein (1512). Zwischen beiden Darstellungen dieselbe Verzierung.

Die übrigen Sockelbilder enthalten Scenen aus dem Leben des Apostels Paulus. Zuerst sieht man, wie Saulus die Christen verfolgt; dann, wie Johannes von den Christen in Antiochien Abschied nimmt, wie Paulus in der Synagoge lehrt, wie er das Teppichhandwerk treibt, in Korinth von den Juden verspottet wird, den Bekehrten die Hände auflegt und vor dem Richterstuhl des Landpflegers in Achaia erscheint. Die Entwürfe zu allen diesen Sockelbildern schreibt man dem Francesco Penni zu; sie sind aber unter Rafaels Augen entstanden, köstliche Zeugnisse des hohen Geistes, des lebendigen Schönheitsgefühls, mit welchem er seine ganze Umgebung erfüllte.

Zu «Giov. de' Medici's Eintritt in Florenz» existiren Zeichnungen im Louvre (440), in der Albertina (441), in Oxford (442) und im Museum zu Darmstadt (443); zu «Ridolfi's Ansprache an die Florentiner» ein Entwurf im Louvre (444) und zu «St. Johannes verlässt Antiochien» ein Blatt in der Albertina (445).

VERZEICHNISS

DER

BESPROCHENEN WERKE RAFAELS.

TAFELBILDER.

HEILIGE FAMILIEN.

	No.	Seite	
Madonna des Herzogs Alba	26.	54.	103
Madonna Alfani	—.	16.	—
Madonna Aldobrandini	27.	54.	104
Altarbild für Perugia	7.	30.	94
Dasselbe, Lunette und Predella	8.	31.	95
Madonna Ansidei	9.	31.	95
Madonna del Baldacchino	23.	35.	101
«*Belle Jardinière*»	22.	34.	101
«*Vierge à la Bénédiction*»	32.	56.	107
«*Vierge au Berceau*»	40.	78.	111
Madonna Bridgewater	30.	55.	105
Madonna mit den Candelabern	36.	56.	109
Madonna Canigiani	16.	34.	98
Madonna del Cardellino	10.	34.	96
Madonna Colonna	21.	33.	100
Madonna Connestabile	3.	16.	92
Madonna mit dem Diadem	28.	55.	104
Hl. Familie mit der Eiche	37.	77.	109
Hl. Familie mit der Eidechse	37.	77.	109
Madonna Esterházy	24.	35.	102

	No.	Seite	
Hl. Familie mit der Fächerpalme	13.	35.	97
Madonna mit dem Fisch	33.	56.	107
Madonna di Foligno	29.	56.	105
Madonna Franz I.	39.	77.	111
Madonna del Granduca	4.	33.	93
Grosse heilige Familie	39.	77.	111
Madonna im Grünen	11.	34.	96
Madonna mit Hieronymus u. Franc.	2.	15.	92
Hl. Familie mit Joseph ohne Bart	14.	35.	97
Madonna dell' Impannata	42.	78.	113
Kleine heilige Familie	40.	78.	111
Hl. Familie mit dem Lamm	17.	35.	99
«*Vierge à la légende*»	46.	79.	115
«*Vierge au linge*»	28.	55.	104
Madonna di Loretto	25.	55.	102
Hl. Familie in Neapel	32.	56.	107
Madonna mit der Nelke	18.	35.	99
Madonna Niccolini	20.	33.	100
Madonna aus dem Hause Orléans	15.	33.	98
Madonna Panshanger	6.	33.	94
Madonna del Passeggio	44.	78.	114

	Tafelbilder-No.	Seite
Hl. Familie, die Perle genannt	38.	77. 110
Madonna del Pesce	33.	56. 107
Hl. Familie in den Ruinen	45.	79. 115
Madonna mit d. schlafenden Kind	19.	35. 99
Madonna della Sedia	34.	55. 108
Madonna di San Sisto	41.	78. 112
Madonna Solly	1.	15. 91
Hl. Familie mit der Stechpalme	43.	78. 114
Madonna mit dem stehenden Kind	31.	55. 106
Madonna mit dem Stieglitz	10.	34. 96
Madonna Tempi	12.	33. 97
Madonna della Tenda	35.	56. 108
Madonna Terranuova	5.	33. 93
Madonna delle Torre	31.	55. 106
Madonna del Velo	19.	35. 99

BILDNISSE.

Altoviti, Bindo	56.	58.	120
Arragonien, Johanna von	61.	83.	123
Baltasar, Don	51.	39.	118
Bibbiena, Cardinal	59.	82.	122
Blasio, Don	51.	39.	118
Castiglione, Graf	60.	82.	123
Donna Gravida	52.	38.	118
Donna Velata	64.	83.	126
Doni, Angelo	47.	38.	116
Doni, Maddalena	48.	38.	116
Fornarina	55.	58.	120
Inghirami, Phedra	58.	82.	121
Jüngling, im Louvre	57.	58.	121
Jüngling, bei Czartoryski	54.	57.	119
Julius II.	53.	57.	119
Leo X.	62.	83.	124
Rafaels Selbstbildniss	50.	38.	117
Violinspieler	63.	83.	125
Weibliches Bildniss. Uffizien	49.	38.	117
Weibliches Bildniss. Pitti	52.	38.	118
Weibliches Bildniss. Pitti	64.	83.	126

VERSCHIEDENE TAFELBILDER.

Anbetung der Könige	69.	18.	129
Der Auferstandene	77.	31.	134

	Tafelbilder-No.	Seite
Hl. Cäcilia	83.	56. 137
Christus u. Johannes als Kinder	—.	16. —
Christus am Oelberg	73.	18. 131
Christus am Oelberg. Predella	8.	31. 95
Christus am Kreuz	67.	18. 128
Christus auf dem Sarkophag	76.	16. 133
Darbringung im Tempel	69.	18. 129
Hl. Dreieinigkeit. Kirchenfahne	65.	18. 127
Erschaffung der Eva	65.	18. 127
Ezechiel, Vision des	85.	57. 139
Hl. Georg. Louvre	74.	22. 132
Hl. Georg. St. Petersburg	78.	22. 134
Glaube, Liebe und Hoffnung	82.	38. 137
Grablegung. Hauptbild	81.	36. 135
Grablegung. Predella	82.	38. 137
Grazien, Die drei	79.	19. 135
Heiligen, Die fünf	92.	81. 144
Heimsuchung	86.	79. 139
Hl. Herculanus	76.	16. 133
Johannes der Täufer	89.	80. 141
Hl. Katharina	80.	36. 135
Kirchenfahne in Città di Castello	65.	18. 127
Kreuztragung	84.	79. 138
Kreuztragung. Predella	8.	31. 95
Krönung der Maria. Hauptbild	68.	18. 128
Krönung der Maria. Predella	69.	18. 129
Krönung der Maria. Monteluce	90.	81. 141
Hl. Ludovicus	76.	16. 133
Hl. Margaretha	88.	80. 140
Michael. Der kleine Erzengel	75.	22. 132
Michael. Der grosse Erzengel	87.	79. 140
Hl. Nicolaus von Tolentino	66.	17. 127
Pax vobis	77.	31. 134
Pietà. Predella	8.	31. 95
Predigt des Johannes. Predella	—.	31. —
Hl. Sebastian	72.	18. 131
Lo Spasimo	84.	79. 138
Lo Sposalizio	71.	20. 130
Transfiguration	91.	80. 142
Verkündigung	69.	18. 129
Vision des Ezechiel	85.	57. 139
Vision eines Ritters	70.	19. 130

FRESKEN, MOSAIKEN UND TAPETEN.

DIE STANZEN DES VATICAN.

	No.	Seite
Abrahams Opfer	19.	53. 160
Alexander der Grosse	7.	47. 153
Alexander I. und alleg. Figuren	34.	65. 169
Apollo und Marsyas	11.	47. 156
Astronomie	12.	47. 156
Attila's Heerzug	16.	52. 159
Augustus, Kaiser	7.	47. 153
Befreiung Petri	17.	52. 155
Brand im Borgo	24.	63. 163
Clemens I. u. allegorische Figuren	33.	65. 168
Constantin-Saal, Ansicht	28.	64. 166
Constantin-Saal. Die Päpste	33 *bis* 35.	65. 168
Constantins Ansprache	29.	65. 166
Constantins Sieg	30.	65. 167
Constantins Taufe	31.	66. 168
Damasus I. u. allegorische Figuren	35.	65. 170
Disputà	2.	44. 146
Die Gestirne	12.	47. 156
Gott erscheint dem Noah	19.	53. 160
Gott erscheint dem Moses	19.	53. 160
Gregor IX.	6.	47. 153
Heliodor	14.	51. 157
Jacobs Traum	19.	53. 160
Jurisprudenz	10.	47. 155
Justinian, Kaiser	6.	47. 153
Karyatiden. Heliodorzimmer	20.	53. 161
Klugheit, Mässigung und Stärke	5.	47. 152
Krönung Karls des Grossen	23.	63. 163
Leo I. u. allegorische Figuren	35.	65. 170
Messe von Bolsena	15.	51. 158
Die Päpste und allegorischen Figuren im Constantinsaal	33 *bis* 35.	65. 168
Parnass	3.	46. 149
Petrus im Gefängniss	17.	52. 159
Ill. Petrus u. allegorische Figuren	33.	65. 168
Philosophie	10.	47. 155
Poesie	9.	47. 155
Salomo's Urtheil	12.	47. 156
Schenkung Roms	32.	66. 168
Schule von Athen	4.	45. 150
Schwur Leo's III.	22.	63. 162
Sieg über die Saracenen	25.	63. 165
Stanza d'Eliodoro, Ansicht	13.	50. 156
Stanza d'Eliodoro, Decke	18.	53. 160
Stanza d'Eliodoro, Sockelbilder	20.	53. 161
Stanza dell' Incendio, Ansicht	21.	62. 162
Stanza dell' Incendio, Sockelbilder	26.	64. 165
Stanza della Segnatura, Ansicht	1.	43. 145
Stanza della Segnatura, Decke	8.	47. 154
Sündenfall	11.	47. 156
Theologie	9.	47. 155
Ueberfall bei Ostia	25.	63. 165
Urban I. u. allegorische Figuren	34.	65. 168

DIE LOGGIEN DES VATICAN.

Ansicht der Loggia	36.	66. 171
Die 52 Bibelbilder in den zwölf Arkaden	37 *bis* 49.	66. 171
Pilasterverzierungen	50 *bis* 52.	67. 175

DIE FARNESINA.

Ansicht der Loggia	53.	69. 176
Amor erblickt die Psyche	54.	69. 176
Amor und die Grazien	55.	69. 176
Amor vor Jupiter	60.	69. 178
Galatea	64.	68. 180
Götterversammlung	62.	69. 179
Hochzeitsmahl	63.	69. 179
Juno und Ceres	56.	69. 177
Merkurs Sendung	58.	69. 177
Psyche's Rückkehr	59.	69. 178
Psyche vor Venus	60.	69. 178
Psyche und Merkur	61.	69. 178
Venus fährt zum Olymp	56.	69. 177
Venus und Jupiter	57.	69. 177

VERSCHIEDENE FRESKEN.

	No.	Seite
Alexander und Roxane . .	76.	72. 186
Badezimmer Bibbiena's .	72 *bis* 74.	71. 185
Christus und die Apostel	69 *und* 70.	71. 183
Decke der sogen. Villa Rafaels	75.	72. 186
Hl. Dreieinigkeit	65.	30. 181
Jesaias, Prophet	66.	57. 182
Martyrium der hl. Cäcilia .	71.	71. 184
Propheten in Sta. Maria della pace	68.	70. 183
Sibyllen. Ebenda	67.	70. 182

MOSAIKEN.

Planeten in der Cappella Chigi	77 *bis* 79.	70. 187

DIE TAPETEN.

	No.	Seite
Ananias, der Tod des . . .	84.	75. 190
Bekehrung des Saulus . . .	85.	75. 190
Bestrafung des Elymas . .	86.	76. 190
Heilung des Lahmen . . .	83.	75. 189
Krönung der Maria . . .	90.	76. 193
Opfer zu Lystra	87.	76. 191
Paulus in Athen	88.	76. 191
Paulus im Gefängniss . . .	89.	75. 192
Pilasterverzierungen .	89 *und* 90.	—. 192
Sockelbilder	91 *und* 92.	—. 193
Steinigung des Stephanus . .	82.	75. 189
Uebergabe der Schlüssel . .	81.	75. 188
Wunderbarer Fischzug . . .	80.	74. 188

VERZEICHNISS

VON

STUDIENBLÄTTERN ZU DEN BESPROCHENEN WERKEN

SOWEIT SOLCHE VON PASSAVANT AUSFÜHRLICH BESCHRIEBEN UND IN REPRODUCTIONEN ERSCHIENEN SIND.

Abkürzungen: *Al.* = Verlag von Fratelli Alinari in Florenz. — *Arundel* = Arundel Society-Publicationen. — *Br.* = Verlag von A. Braun & Co. in Dornach. — *Gutbier* = Verlag von Adolf Gutbier in Dresden. — *Grosvenor* = Grosvenor-Publicationen. — *Nöhring* = Verlag von C. Bolhövener in München. — *Oestr. Mus.* = Verlag des k. k. östr. Museums in Wien. — *P.* = Passavant. Raphael d'Urbin. Paris 1860. — *Sommer* = Verlag von G. Sommer in Neapel.

STUDIEN ZU DEN TAFELBILDERN.

1 *Madonna Solly. Louvre* P. 325. Br. 250
2 *Mad. mit zwei Heiligen. Albertina* . . . . „ — „ 134
3 *Mad. m. Heiligen. Lille* „ 388. „ 47
4 *Mad. Connestabile. Berlin* „ 584. „ —
5 *Mad. Granduca. Uffizien* „ — „ 517
6 *Mad. Terranuova. Lille* „ — „ 46
7 *Mad. Terranuova. Berlin* „ 584. „ —
8 *Mad. Terranuova. Uffizien* „ 115. „ 514
9 *Madonna Panshanger. Academie in Florenz* „ 141[b] „ —
11 *Altarbild f. Perugia. Lille* „ 373. „ 62
12 *Altarbild f. Perugia. Oxford* „ 547. „ —
13 *Altarbild f. Perugia. Uffizien* „ — „ 511
15 *Mad. Cardellino. Oxford* „ 483. „ —
16 *Mad. Cardellino. Oxford* „ 485. „ 23
17 *Mad. Cardellino. Oxford* P. 487. Br. —
18 *Madonna del Cardellino. Chatsworth* . . . „ — Arundel
19 *Mad. i. Grünen. Oxford* „ 481. Br. 17
20 *Mad. i. Grünen. Albertina* „ 189. „ 156/7
21 *Mad. i. Grünen. Chatsworth* „ 564. „ —
22 *Madonna im Grünen. Mr. Birchall* . . „ 454. „ —
25 *Mad. mit Fächerpalme. Louvre* . . . . „ 328. „ 259
26 *Madonna Canigiani. Bes. Herzog v. Aumale* . „ 354. „ 122
27 *Mad. Canigiani. Albertina* „ 182. „ 155
28 *Madonna Canigiani. Chatsworth* . . . „ 567. „ —
29 *Mad. Canigiani. Oxford* „ — „ 18

32 *Mad. m. d. Nelke. Berlin* P. 252. Br. —
33 *Mad. m. d. Nelke. Lille* „ 379. „ 54
34 *Mad. del Velo. Acad. Florenz* „ 141. Al. 3588
35 *Mad. Niccolini. Lille* . „ 403. Br. 57
38 *Belle jardin. H. v. Aumale* „ — „ 126
40 *Belle jardinière. Bes. Madame de Vos* . . „ 308. „ —
41 *Belle jardinière. Oxford* „ 457. „ 24
42 *Mad. Baldacchino. Lille* „ 389. „ 53
44 *Mad. Esterházy. Uffizien* „ 114. „ 509
46 *Mad. di Loreto. Lille* . „ 380. „ 76
47 *Mad. di Loreto. Toscana* „ 161. „ —
48 *Mad. d'Alba. Lateran* „ 143. „ —
50 *Mad. d'Alba. Albertina* „ 184. „ 147
51 *Mad. d'Alba. Lille* . „ 376. „ 89
52 *Mad. d'Alba. Lille* . „ 376. „ 90
53 *Mad. d'Alba. Toscana* „ 160. „ —
54 *Madonna Aldobrandini. Frau Grahl* . . . „ 265. „ —
55 *Mad. Bridgewater. Uffizien* „ 119. „ 490
56 *Madonna Bridgewater. British Museum* . . „ 445. „ 82
58 *Mad. Bridgewater. Louvre* „ 327. „ —
59 *Mad. Bridgewat. Albertina* „ 191. Al. 3990
61 *Mad. Bridgewater. Oxford* „ 490. „ —
64 *Madonna delle torre. Oberst Stirling* . . „ — Gutbier
65 *Mad. delle torre. Lille* . „ — Br. 77
66 *Mad. delle torre. Brit. Mus.* „ 159. „ 69
67 *Mad. in Neapel. Neapel* „ 152. Sommer
68 *Mad. in Neapel. Albertina* „ — Br. 179
69 *Mad. m. d. Fisch. Uffizien* „ 120. „ 485
71 *Mad. m. d. Fisch. Berlin* „ 249. „ —
72 *Mad. della Sedia. Lille* „ 376. „ 90
75 *Mad. gen. die Perle. Oxford* „ 480. „ 54
76 *Mad., gen. die Perle. Brit. Museum* . . . . „ — „ 66
77 *Mad., gen. die Perle. Lille* „ — „ 84
78 *Grosse hl. Familie. Louvre* „ 329. „ 258
79 *Grosse hl. Familie. Uffizien* „ 112. „ 486
80 *Grosse hl. Familie. Uffizien* „ 113. „ 487
82 *Mad. Impannata. Windsor* „ 426. „ —
84 *Mad. m. d. Rose. Chatsworth* „ — Arundel
85 *Maddalena Strozzi. Louvre* „ 347. Br. 255
86 *Julius II. Pal. Corsini* „ 142. Alinari
87 *Julius II. Chatsworth* „ — Arundel
88 *Leo X. Oxford* . . „ 552. Br. —
89 *Nicolaus v. Tolentino. Lille* „ 386. „ 94
90 *Nicolaus v. Tolentino. Lille* P. 386. Br. 95
93 *Krönung Mariä. Esterházy* „ 240. Oestr. Mus.
94 *Krönung Mariä. Louvre* „ 334. —
95 *Krönung Mariä. Lille* . „ 384. Br. 67
96 *Krönung Mariä. Lille* . „ 384. „ 58
97 *Krönung Mariä. Lille* . „ 383. „ 66
98 *Krönung Mariä. Lille* . „ 385. „ —
99 *Krönung Mariä. Lille* . „ 385. „ —
100 *Krönung Mariä. Oxford* „ 493. „ 3
101 *Krönung Mariä. Oxford* „ 555. „ 4
102 *Krönung Mariä. Brit. Mus.* „ 440. „ —
103 *Krönung Mariä. Malcolm* „ 307. „ —
104 *Krönung Mariä. Venedig* „ 57. „ —
105 *Predella zu Obigem. Louvre* „ 320. „ 266
107 *Predella zu Obigem. Brit. Museum* . . . . „ 439. „ 75
108 *Predella zu Obigem. Oxford* „ 456. „ 5
109 *Vision eines Ritters. London* „ — Gutbier
111 *Hl. Georg. Uffizien* . „ 125. Br. 507
112 *Hl. Georg. Uffizien* . „ 126. „ 506
113 *Hl. Georg. Oxford* . „ 498. „ —
114 *Hl. Katharina. Louvre* . „ 335. „ 243
115 *Hl. Katharina. Oxford* . „ 499. „ 26
116 *Hl. Katharina. Chatsworth* „ 568. „ —
117 *Grablegung. Uffizien* . „ 108. „ 508
118 *Grablegung. Louvre* . „ 352[1] „ —
119 *Grablegung. Oxford* . „ 477. „ 21
120 *Grablegung. Triquetti* . „ 368. „ —
121 *Grablegung. Oxford* . „ 542. „ —
122 *Grablegung. Malcolm* . „ 305. „ 113
123 *Grablegung. Malcolm* . „ 306. Gutbier
124 *Grablegung. Venedig* . „ 81. Br. 96
125 *Grablegung. Venedig* . „ 82. „ 97
126 *Grablegung. Brit. Mus.* „ 450. „ —
127 *Grablegung. Birchall* . „ 453. „ —
128 *Grablegung. Oxford* . „ 462. Gutbier
129 *Grablegung. Dräxler* . „ — Oestr. Mus.
130 *Grablegung. Albertina* „ 231. Br. —
131 *Grablegung. Louvre* . „ 323. „ 239
132 *Grablegung. Oxford* . „ 475. „ 20
135 *Grablegung. Oxford* . „ 476. „ —
138 *Predella zur Grablegung. Albertina* . . . „ 217. „ 186
139 *Hl. Cäcilia. Mr. Dutuit* „ — „ 400
140 *Hl. Cäcilia. Venedig* . „ — „ 153
142 *Kreuztragung. Oxford* „ 464. „ 48
143 *Kreuztragung. Uffizien* „ 107. „ 491
144 *Kreuztragung. Uffizien* „ 107. „ —

145 *Kreuztragung. Albertina* P. 226. Br. 178
146 *Heimsuchung. Mr. Piot* „ — „ 331
147 *Johannes der Täufer. Uffizien* . . . . „ 106. „ 489
148 *Johannes der Täufer. Albertina* . . . „ — Oestr. Mus.
149 *Johannes der Täufer. British Museum* . . „ — Br. 73
150 *Krönung Mariä. British Museum* . . . . „ — „ 72
151 *Transfiguration. Albertina* „ 176. „ 183
152 *Transfiguration. Chatsworth* . . . . „ — Arundel
153 *Transfiguration. Albertina* „ 175. Br. 140
154 *Transfiguration. Louvre* P. 321. Br. 254
155 *Transfiguration. Albertina* „ 174. „ 139
156 *Transfiguration. Mailand* „ — „ 128
157 *Transfiguration. Albertina* „ 176. Al. 3972
158 *Transfiguration. Albertina* „ — Br. 193
159 *Transfiguration. Oxford* „ 473. „ 57
160 *Transfiguration. Chatsworth* . . . . „ — Arundel
161 *Transfiguration. British Museum* . . . . „ — Br. 93
162 *Transfiguration. Malcolm* „ — „ 117
163 *Transfiguration. Gritten* „ — Gutbier
166 *Die fünf Heiligen. Louvre* „ 332. Br. 240
167 *Die fünf Heiligen. Weimar* „ — „ 145

STUDIEN ZU DEN FRESKEN.

168 *Disputà. Windsor* . P. 429. Br. —
169 *Disputà. Oxford* . . „ 501. „ —
170 *Disputà. Mailand* . „ 149. „ —
172 *Disputà. Albertina* . „ — Al. 3999
173 *Disputà. Windsor Castle* „ — Grosvenor
174 *Disputà. H. v. Aumale* „ 356. Br. 111
175 *Disputà. Frankfurt* . „ 280. Nöhring
176 *Disputà. Albertina* . „ 199. Br. 173
180 *Disputà. Uffizien* . „ — „ 498
181 *Disputà. Ambrosiana* . „ — „ 126
182 *Disputà. Esterházy* . „ 241. Oestr. Mus.
184 *Disputà. Lille* . . „ 390. Br. 94
185 *Disputà. Louvre* . . „ 331. „ 241
186 *Disputà. Oxford* . . „ 502. „ 29
187 *Disputà. Louvre* . . „ 345. „ 242
190 *Disputà. Albertina* . „ 200. „ 152
191 *Disputà. München* . „ 271. „ —
192 *Disputà. Lille* . . „ 390. „ —
193 *Disputà. Montpellier* . „ 416. „ —
194 *Disputà. Brit. Mus.* . „ 449. „ 77
195 *Disputà. Ambrosiana* . „ 148. „ —
196 *Disputà. Oxford* . . „ 554. „ —
199 *Disputà. Oxford* . . „ 504. „ —
200 *Disputà. Oxford* . . „ 504. „ —
201 *Disputà. Uffizien* . „ 128. „ —
202 *Der Parnass. Oxford* „ 510. „ 30
203 *Der Parnass. Oxford* P. 511. Gutbier
204 *Der Parnass. Windsor* „ 431. Br. —
205 *Der Parnass. Lille* . „ 393. „ 93
206 *Der Parnass. Albertina* „ 202. „ 169
207 *Der Parnass. Albertina* „ 203. „ 170
208 *Der Parnass. Albertina* „ 202. „ —
209 *Der Parnass. Albertina* „ 204. „ 182
210 *Der Parnass. Brit. Mus.* „ 442. „ —
211 *Der Parnass. Lille* . „ 394. „ 71
212 *Der Parnass. Boulton* „ — Gutbier
214 *Der Parnass. Lille* . „ 393. Br. —
215 *Der Parnass. Lille* . „ 394. „ —
218 *Der Parnass. Brit. Mus.* „ 443. „ —
219 *Der Parnass. Brit. Mus.* „ 443. „ 68
220 *Schule von Athen. Ambros.* „ 145. „ 136/7
221 *Schule von Athen. Oxford* „ 506. Gutbier
222 *Schule von Athen. Lille* „ 392. Br. 51
223 *Schule von Athen. Oxford* „ 505. „ 31
224 *Schule v. Athen. Albertina* „ 201. „ 172
225 *Schule v. Athen. Frankfurt* „ 281. Nöhring
226 *Schule von Athen. Oxford* „ 508. Br. 33
227 *Schule v. Athen. Uffizien* „ 127. „ 513
228 *Schule v. Athen. Oxford* „ 507. „ —
229 *Schule v. Athen. Oxford* „ 509. „ 32
236 *Kaiser Justinian. Frankf.* „ 282. „ —
237 *Papst Gregor IX. Frankf.* „ 283. „ —

238 *Alexander. Mr. Lilley.* P. — Gutbier
240 *Theologie. Oxford* . . „ 548. Br. —
241 *Theologie. Lille* . . „ 391. „ 96
242 *Poesie. Windsor Castle* „ 430. „ —
244 *Sündenfall. Louvre* . „ 351. „ 267
245 *Astronomie. Albertina* . „ 205. „ —
246 *Salomo's Urtheil. Oxford* „ 470. „ —
247 *Salomo's Urth. Albertina* „ 172. „ 138
248 *Salomo's Urth. Albertina* „ 172. „ —
249 *Heliodor. Oxford* . . „ 512. Gutbier
250 *Heliodor. Oxford* . . „ 512. „
251 *Heliodor. Oxford* . . „ 555. Br. —
252 *Heliodor. Oxford* . . „ 513. „ —
253 *Heliodor. Louvre* . . „ 344. „ 238
255 *Heliodor. Louvre* . . „ 346. „ 261
256 *Heliodor. Louvre* . . „ 346. „ 262
257 *Heliodor. Windsor Castle* „ — Grosvenor
258 *Heliodor. Savigny* . . „ 255. Br. —
259 *Messe v. Bolsena. Oxford* „ 515. „ 37
260 *Messe v. Bolsena. Oxford* „ — „ 38
261 *Messev. Bolsena. Albertina* „ 206. Al. 4008
262 *Messe v. Bolsena. Louvre* „ 324. Br. 264
263 *Attila vor Rom. Oxford* „ 514. „ —
264 *Attila vor Rom. Louvre* „ 342. „ 235
265 *Petrus im Gefängniss. Uffizien* . . . . „ 129. „ 512
266 *Opfer Abrahams. Oxford* „ 471. „ —
267 *Opfer Abrahams. Oxford* „ — „ 39
268 *Opfer Abrahams. British Museum* . . . . „ 458. „ 89
269 *Gott erscheint dem Noah. British Museum* . . „ — „ 87
270 *Gott erscheint dem Noah. Uffizien* . . . . „ — „ 488
271 *Gott erscheint dem Moses. Oxford* . . . . „ 516. „ —
272 *Gott erscheint dem Moses. Museum in Neapel* . „ 151. „ —
273 *Gott erscheint dem Moses. Academie in Venedig* „ — „ 150
274 *Der Handel. Louvre* . „ 341. „ —
275 *Die Schiffahrt. Oxford* „ — „ 40
277 *Krönung Karls des Gr. Düsseldorf* . . . „ 287. „ —
278 *Krönung Karls des Gr. Albertina* . . . „ 210. Al. 4012
279 *Krönung Karls des Gr. Herzog von Aumale* „ 364. „ —
280 *Der Brand im Borgo. Albertina* . . . P. 209. Br. 177
281 *Der Brand im Borgo. Albertina* . . . „ 208. „ 175
282 *Der Brand im Borgo. Albertina* . . . „ 207. „ 174
283 *Der Brand i. Borgo. Oxford* „ — „ 42
284 *Der Brand i. Borgo. Oxford* „ — „ 43
285 *Der Brand i. Borgo. Uffiz.* „ 130. „ 493
287 *Sieg üb. d. Saracenen. Oxf.* „ 518. „ 44
288 *Sieg üb. d. Saracenen. Oxf.* „ 517. „ 45
289 *Sieg üb. d. Saracenen. Oxf.* „ 517. „ 46
290 *Sieg über die Saracenen. Albertina* . . . „ 225. „ 176
291 *Kaiser Lothar. Lille* . „ 401. „ 99
292 *Hermen. Haarlem* . „ 301. „ —
293 *Constantins Ansprache. Chatsworth* . . . „ 571. „ —
294 *Constantinschlacht. Louvre* „ 343. „ —
296 *Constantinschlacht. Ambrosiana* . . . . „ 146. „ —
297 *Constantinschlacht. Oxford* „ 519. „ —
298 *Constantinschl. Chatsworth* „ — Arundel
299 *Constantinschlacht. Mr. Gatteaux* . . . „ — Br. 120
300 *Glaube u. Liebe. Louvre* „ 352[e]. „ —
301 *Liebe. Alleg. Figur. Oxf.* „ — „ 59
302 *Erschaffung des Lichts. Gubbio* . . . . „ 155. „ —
307 *Vertreibung a. d. Paradies. Windsor* . . . . „ 418. Grosvenor
308 *Bau d. Arche. Fürst Doria* „ 144. —
309 *Noahs Opfer. Albertina* „ — Al. 3957
310 *Noahs Opfer. Weimar* „ — Br. 143
313 *Erscheinung der Engel. Albertina* . . . „ 165. „ —
314 *Lots Flucht. A. Armand* „ — „ 107
315 *Lots Flucht. Albertina* „ — Oestr. Mus.
316 *Gott erscheint dem Isaak. Albertina* . . . „ — Al. 3961
320 *Jacob a. Brunnen. Albert.* „ 166. „ 3960
322 *Traumdeutung. Albertina* „ 167. „ —
326 *Durchgang d. rothe Meer. Louvre* . . . . „ 318. Br. 275
327 *Durchgang d. rothe Meer. Albertina* . . . „ — Oestr. Mus.
328 *Moses schlägt a. d. Felsen. Uffizien* . . . . „ 102. Br. 483

330 *Moses a. d. Sinai. Louvre* P. 319. Br. 270
331 *Das goldene Kalb. Uffizien* „ 103. „ 494
333 *Moses zeigt d. Gesetztafeln. Uffizien* . . . . „ — „ 519
334 *Jericho's Fall. Albertina* „ 168. Al. 3963
335 *Ländervertheilung. Windsor Castle* . . . „ 420. „ —
336 *Davids Sieg. Albertina* „ 169. Br. 135
341 *Taufe Christi. Windsor Castle* . . . . „ 422. „ —
342 *Taufe Christi. Brit. Mus.* „ — „ 74
344 *Amor mit Bogen. Dresden* „ — „ 76
345 *Amor und die Grazien. Windsor* . . . . „ 432. „ —
347 *Juno u. Ceres. Albertina* „ — „ 200
349 *Psyche vor Venus. Louvre* „ 336. „ 257
350 *Psyche vor Venus. Oxford* „ 555. „ —
351 *Amor vor Jupiter. M. J. Canonge* . . . . „ 372. „ —
352 *Psyche u. Merkur. Chatsworth* . . . . „ — Arundel
353 *Psyche u. Merkur. Weimar* „ — Br. 144
354 *Amor mit Hammer. Haarlem* . . . . „ 303. „ —
355 *Götterversammlung. Chatsworth* . . . . „ — Arundel
357 *Hochzeitsmahl. Albertina* „ 211. Br. 168
358 *Hochzeitsmahl. Windsor* „ 433. „ —
359 *Hochzeitsmahl. Ambrosiana* . . . . „ — „ 129
360 *Hochzeitsmahl. Herzog von Aumale* . . . „ 357. „ 110
364 *Hochzeitsmahl. Prof. Neher* „ 269. „ —
366 *Galatea. Venedig* . . „ — „ 145
368 *Dreieinigkeit. Oxford* . „ 532. „ 15
370 *Prophet Jesaias. Haarlem* „ 300. „ —
371 *Die Sibyllen. Albertina* „ 197. „ 166
372 *Die Sibyllen. Albertina* „ 198. „ 165
373 *Die Sibyllen. Herzog v. Aumale* . . . „ 355. „ 121
374 *Die Sibyllen. Brera* . „ — „ 8
375 *Die Sibyllen. Albertina* „ 196. Al. 3996
376 *Die Sibyllen. Oxford* „ 500. Br. 41
380 *Die Propheten. Uffizien* „ 105. „ 497
385 *Martyrium der hl. Cäcilia. Dresden* . . . . „ 262. „ 82
387 *Bibbiena's Badezimmer. München* . . . „ 274. „ —
389 *Bibbiena's Badezimmer. Windsor Castle* . . P. 434. Br. —
390 *Bibbiena's Badezimmer. Albertina* . . . „ 212. Al. 4014
392 *Bibbiena's Badezimmer. Albertina* . . . „ — Br. 185
393 *Bibbiena's Badezimmer. Albertina* . . . „ 213. „ —
394 *Alexander und Roxane. Albertina* . . . . „ 219. „ 171
395 *Alexander und Roxane. Louvre* . . . . „ — „ 277
398 *Cappella Chigi. Lille* . „ 397. „ 85
399 *Cappella Chigi. Oxford* „ 461. „ 53
400 *Cappella Chigi. Oxford* „ 460. „ —
401 *Cappella Chigi. Oxford* „ 547. „ —
402 *Der wunderbare Fischzug. Kensington Museum* . „ — „ 1
403 *Der wunderbare Fischzug. Berlin* . . . . „ 245. Nöhring
404 *Der wunderbare Fischzug. Albertina* . . . „ 173. Br. 141
405 *Der wunderbare Fischzug. Oxford* . . . . „ — „ 50
406 *Der wunderbare Fischzug. Windsor* . . . „ 423. „ —
407 *Uebergabe der Schlüssel. Kensington Museum* . „ — „ 11
408 *Uebergabe der Schlüssel. Windsor* . . . „ 425. „ —
409 *Uebergabe der Schlüssel. Louvre* . . . . „ 350. „ 253
410 *Uebergabe der Schlüssel. Louvre* . . . . „ 322. „ 252
412 *Uebergabe der Schlüssel. Herzog v. Aumale* . „ — „ 397
413 *Uebergabe der Schlüssel. Herzog v. Aumale* . „ — „ 398
414 *Uebergabe der Schlüssel. Herzog v. Aumale* . „ — „ 399
415 *Uebergabe der Schlüssel. Weimar* . . . . „ — „ 136
417 *Steinigung des Stephanus. Albertina* . . . „ 179. „ 163
418 *Heilung des Lahmen. Kensington Museum* . „ — „ 7
419 *Heilung des Lahmen. Weimar* . . . . „ — „ 139

420 *Tod des Ananias. Kensington Museum* . . P. — Br. 10
421 *Tod des Ananias. Louvre* „ — „ 280
426 *Bekehrung des Saulus. Haarlem* . . . „ 299. „ —
427 *Bestrafung des Elymas. Kensington Museum* . „ — „ 5
430 *Opfer zu Lystra. Kensington Museum* . . „ — „ 6
431 *Opfer zu Lystra. Chatsworth* . . . . „ 563. „ —
432 *Paulus predigt in Athen. Kensington Museum* . P. — Br. 4
433 *Paulus in Athen. Uffizien* „ 111. „ 499
434 *Paulus in Athen. Louvre* „ — „ 271
435 *Paulus in Athen. Weimar* „ — „ 138
437 *Krönung Mariä. Oxford* „ 492. „ 52
438 *Krönung Mariä. Louvre* „ — „ 278
439 *Krönung Mariä. Ambrosiana* . . . . „ — „ 133

GEDRUCKT
FÜR
ADOLF GUTBIER, KGL. HOFKUNSTHÄNDLER
IN
DRESDEN
VON
W. DRUGULIN'S BUCH- UND KUNSTDRUCKEREI
IN
LEIPZIG.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01421 5210